Class L1+ Book 4725 S151

General Theological Seminary Library

Chelsea Square, New York

Beside the main topic, this book also treats of

Subject No.	*On page*	*Subject No.*	*On page*

Purchased from the fund bequeathed to the Seminary by

EUGENE AUGUSTUS HOFFMAN, D. D.

DEAN 1879-1902

Die

chromatische Alteration

im liturgischen Gesang

der abendländischen Kirche

von

Gustav Jacobsthal.

Berlin.

Verlag von Julius Springer.

1897.

Die

chromatische Alteration

im liturgischen Gesang

der abendländischen Kirche

von

Gustav Jacobsthal.

Berlin.
Verlag von Julius Springer.
1897.

L17
4185
J151

41135

Druck von H. S. Hermann in Berlin.

CON THEO SEMINARY
LIBRARY

Meiner Mutter

und

dem Gedächtniss meines Vaters.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/diechromatischea0000gust

Vorwort.

Der liturgische Gesang der abendländischen Kirche, dieses ehrwürdige Denkmal altchristlicher Kunst, dessen Ursprünge für uns in Dunkel gehüllt sind, stellt der musikhistorischen Forschung noch immer bedeutsame Aufgaben. Ja erst unsere Zeit ist sich ihrer recht bewusst geworden und hat sich ihnen mit erneutem Eifer und unter neuen Gesichtspunkten zugewandt. Und man hat allen Grund, denen, die sich ihnen mit Ernst und Aufrichtigkeit gewidmet haben — denn auch Leichtsinn und Oberflächlichkeit treiben hier ihr Spiel — dankbar dafür zu sein, soviel dabei auch geirrt worden ist. Denn überall giebt es hier Probleme, die durch die wechselseitigen Beziehungen zwischen den problematischen Dingen nur noch verwickelter sind.

Ein solches Problem ist die chromatische Alteration in dem liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. Oder genauer gesagt, der Gebrauch, den eine ihm angehörige Melodie zugleich von einem chromatisch alterirten Ton und dessen diatonischer Stufe macht, z. B. von *Es* und *E*. Das ist aber, soweit ich beobachtet habe, dahin zu beschränken, dass hier die beiden Töne niemals unmittelbar nach einander folgen. Und ich bemerke ausdrücklich, dass der Ausdruck Chroma, den ich der Kürze halber öfter angewandt habe, niemals eine solche unmittelbare Folge bezeichnet. Die beiden Töne, der chromatische und der diatonische oder in umgekehrter Ordnung der diatonische und der chromatische sind stets durch andere Töne von einander getrennt. Als melodiebildendes Intervall

findet der kleine, chromatische Halbton, z. B. *Es—E*, also keine Verwendung, und, wie sich wohl von selbst versteht, auch nicht ein anderes nicht-diatonisches Intervall, wie z. B. die verminderte Quarte.

Ich brauche nicht erst auseinanderzusetzen, von welcher Bedeutung überhaupt für die Musik die chromatische Alteration ist. Dem heutigen Leser gewiss nicht, vor dessen Augen sich eine Entwickelung ausbreitet, an der sie als ein wichtiger Factor und kräftiges Agens hervorragend mitbetheiligt ist. Dass sie auch in dem liturgischen Gesang der abendländischen Kirche eine Stelle habe, nicht etwa bloss als ein indifferentes Wesen, das ebenso gut unangewendet hätte bleiben können oder ohne Schaden daraus verschwinden dürfte, sondern vielmehr als ein specifisches, charakteristisches Ausdrucksmittel, mit Wirkungen, die durch kein anderes hervorgerufen werden können, das wird, hoffe ich, der Leser aus dem Buche als eine Ueberzeugung mit fortnehmen. Und mit Recht, meine ich daher, habe ich die Frage, die ich mir stellte, ein Problem genannt, wenn anders dieses Wort eine Frage nach Dingen bedeutet, die von Wesentlichkeit sind, die erst durch die Arbeit des Forschers ans Tageslicht kommen, zu denen daher der Zugang durch wissenschaftliche Untersuchung nicht bloss gewonnen werden muss, sondern, wie in Angelegenheiten der Kunst und namentlich der Musik besonders betont zu werden verdient, gewonnen werden kann.

Dass bei der Behandlung dieses Problems in ganz andere Gebiete übergegriffen ist, wird der Leser von Anfang an merken. Es ist das kein Zufall. Die Angelegenheiten der chromatischen Alteration stehen in nahem Zusammenhang mit anderen Erscheinungen und Vorgängen, vor allem mit solchen, die sich auf tonalem Gebiete ereignen. An den Veränderungen, die sich im Laufe der Tradition an den Melodien in dieser Beziehung und anderweitig zeigen, an dem Vorgang, dass dieselbe Melodie verschiedenen Tonarten zugehörig erscheint, ist auch die chromatische Alteration und was sich mit ihr im Verlauf der Zeiten zugetragen hat, betheiligt. Kurzum, sie und ihr Schicksal greift ein in das geschichtliche Leben und die Tradition des abendländischen Kirchengesanges.

Für unsere Kenntniss dieser Kunst kommt zu den Gesängen als ihrer ersten Quelle eine andere hinzu, die musikalischen Schriften mittelalterlicher Autoren, die sich um jene bemühen. Beide functioniren auf ganz verschiedene Art. Es ist ja selbstverständlich: die eigentliche, die Hauptquelle ist das Kunstobject, sind die Gesänge selbst. Was nützt alles andere, wenn man das Kunstwerk nicht selbst vor Augen hat, das am besten für sich und von sich spricht? Die andere hat nur die secundäre Bedeutung einer Dienerin, die ein Licht anzündet, das zu besserer, wenn auch oft nur ein ganz klein wenig besserer Beleuchtung irgend welcher dunklen Punkte helfen kann. Aber diese Bedeutung — und sie ist gross genug — muss man ihr zuerkennen. Denn solcher dunklen Punkte giebt es in Hülle und Fülle, namentlich in Folge der Veränderungen, denen die kirchlichen Gesänge im Laufe der Zeiten auf den vielverschlungenen Wegen der Tradition unterworfen gewesen sind.

Wie aber die litterarischen Quellen dienstbar zu machen sind, wenn sie zu wahrhaften und lebendigen Zeugen gemacht werden und in deutlicher Sprache und von wissenswerthen Dingen zu uns reden sollen, von denen wir sonst nichts oder nur wenig oder nur auf unnöthig weiten Umwegen wissen könnten, das ist die sich immer erneuernde Aufgabe, von der uns doch noch recht viel zu erfüllen bleibt. Dazu ist namentlich eines erforderlich. Wenn von ihnen aus ein Licht auf die Kunstwerke fallen soll, so müssen sie von diesen aus erst selbst wieder ihre richtige Beleuchtung bekommen und an ihnen die Probe bestehen. Denn sonst bleiben sie leere Worte, die in vielen Fällen nicht einmal ahnen lassen, wovon, geschweige denn in welchem Sinn der Autor spricht, die dann also auch beliebig gedreht und gewendet werden können. Durch eine gegenseitige Confrontirung und Controle muss so eine gegenseitige Erläuterung stattfinden, die sich in immer erneuter Wechselwirkung mehr und mehr steigern lässt. Das klingt freilich so selbstverständlich, dass es fast überflüssig erscheint es auszusprechen. Aber wer den Stand unserer Forschung und deren leider weitverbreitete Abart, die sich auch für Forschung ausgiebt, kennt und die Schwierig-

keiten übersicht, die in jener Forderung liegen, wird anders urtheilen.

Wenn ich hier die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt habe, so wollte ich damit vorweg sagen, dass er für mich ein leitender methodischer Gesichtspunkt war. Und ich bitte den Leser zu prüfen, wie weit mir die Aufgabe gelungen ist, jede der beiden Quellen auf ihre Art sprechen und sich gegenseitig beleuchten und erläutern zu lassen.

Ihm an dieser Stelle in weiterem ein Bild von der Art und dem Weg meiner Untersuchungen zu geben, ist unnöthig, da ich sie gänzlich vor seinen Augen geführt habe. Nur die mancherlei vergeblichen Versuche und das allerkleinste Detail habe ich ihm vorenthalten. Es konnten ihm ohnehin manche minutiösen Untersuchungen nicht erspart werden, worin ich bisweilen des guten vielleicht zu viel gethan habe. Aber es lag mir daran zu zeigen, in welche Einzelheiten man oft eingehen muss, um überhaupt zu einem Schluss oder auch nur zu einer Vermuthung zu gelangen. Es ist also mein Bestreben gewesen, dem Leser nicht gleich fertige Resultate zu geben, sondern ihn mit mir den Weg zu ihnen oder nach der Richtung hin zu führen, wo ich glaube, dass sie zu finden sind, und ihm in jedem Augenblick ein unbefangenes Urtheil zu ermöglichen. Er wird dabei bemerken, dass Fragen genug offen geblieben, andere überhaupt nur erst gestellt worden sind, dass manches nur als Vermuthung ausgesprochen ist, wo man nach einer bestimmten Behauptung verlangt. Und wenn er Irrthümer findet, wie ich sie sicherlich begangen habe, so nehme ich diesen Mangel als ein gutes Recht in Anspruch.

Ich bin also weit davon entfernt zu glauben, die Aufgabe, die ich angegriffen, erfüllt zu haben. Es wäre ja auch ein eitles Verlangen, bei einem ersten Angriff vollkommenes und erschöpfendes erreichen zu wollen. Es kommt doch zunächst darauf an, der Forschung das Ziel zu stellen, Resultate und damit ein Fundament zu gewinnen, auf dem sie weiter bauen kann, und ihr Weg und Richtung zu zeigen. Und das, hoffe ich, ist mir gelungen, trotzdem ich mich in dem Material von Melodien-Aufzeichnungen beschränkt, oder gerade weil ich es in, wie ich meine, richtiger Erkenntniss

gethan habe. Denn schon bei der Durchsichtung des mir hier am Orte zu Gebote stehenden habe ich erfahren, wie nothwendig eine Beschränkung war, wenn ich mich nicht ins Weite verlieren wollte. Ich liess mir daher und durfte mir an diesem genügen lassen für das, was mir als nächste Aufgabe vorschwebte, und ich habe nicht erst, so verlockend es auch schien, aus zahllosen Ausgaben und der Ueberfülle der in den Bibliotheken aufgespeicherten Schätze gesucht, mehr und mehr Zeugnisse beizubringen und den Umfang der Forschung schon jetzt zu erweitern. Das ist die wünschenswerthe Aufgabe einer späteren Zeit und die Arbeit von mehr als einem Einzelnen.

Die von mir benutzten Quellen für die herangezogenen Melodien sind folgende:

Für die Messe.

1. Das Antiphonale Missarum aus dem Cod. 339 der Stiftsbibliothek von St. Gallen (zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts), nach dem phototypischen Abdruck der Paléographie musicale, Solesmes, Bd. I. 1889 (citirt als Cod. St. Gallen 339).

2. Das Antiphonale Missarum aus dem Cod. 121 der Bibliothek von Einsiedeln (Grenze des 10. und 11. Jahrh.), nach dem phototypischen Abdruck der Paléographie musicale Bd. IV 1894 (citirt als Cod. Einsiedeln 121).

Diese beiden habe ich nur selten benutzt.

3. Aus dem Cod. 159 der Bibliothèque de l'École de Médicine in Montpellier (10.—11. Jahrh.), dem sogenannten Antiphonar von Montpellier, als was ich es citire:

a) eine Anzahl von photographischen Blättern, die ich aus dem Nachlass von Michael Hermesdorff durch freundliche Vermittelung des Privatdozenten Herrn Dr. Peter Wagner erworben habe (citirt als photographische Wiedergabe);

b) Abdrücke in Thiéry, Etude sur le chant grégorien, Bruges 1883, die nach einer von Théodore Nisard verfertigten modernen Copie des Antiphonars, Cod. 8881 des fonds latin der Bibliothèque nationale in Paris, gemacht sind (citirt als Thiéry, Etude);

c) ein Verzeichniss, das nach dieser Copie Herr August Oblasser die Güte hatte mir anzufertigen, wofür ich ihm herzlich dankbar bin. Das Verzeichniss giebt Anfang und Schluss der Gesänge, zum grossen Theil mit der Buchstaben-Notation (a—p) des Antiphonars (citirt als Oblassers Verzeichniss).

Die von mir angegebenen folios (recto und verso) entsprechen der Foliirung des Originals in Montpellier (ein Inhaltsverzeichniss

mit dieser folio-Angabe befindet sich in Th. Nisard, L'Archéologie musicale et le vrai chant grégorien, Paris 1890, S. 130 ff.).

4. Das Graduale aus dem Cod. Additional 12194 des British Museum in London (Anfang des 13. Jahrh.), nach dem phototypischen Abdruck der Plainsong and Mediaeval Music Society, London 1894 (citirt als Graduale Sarisburiense).

5. Aus dem Cod. 904 des fonds latin der Bibliothèque nationale in Paris (13. Jahrh.) einige Abdrücke in Thiéry, Etude.

6. Das Graduale Cod. A. B. 21 der Bibliothek des Priesterseminars in Strassburg i. Els. (14.—15. Jahrh.), dessen Benutzung mir durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Bibliotheksvorstandes Herrn Prof. Dr. Eugen Müller ermöglicht wurde (citirt als Strassburger Graduale).

7. Graduale Romanum complectens Missas omnium Dominicarum et Festorum etc. Cantu reviso iuxta manuscripta vetustissima, Parisiis apud Victorem Lecoffre s. a. 12°. Für die Diöcesen Reims und Cambrai (citirt als Graduale Reims).

8. Graduale ad normam cantus S. Gregorii, auf Grund der Forschungs-Resultate etc. nach den ältesten und zuverlässigsten Quellen bearbeitet und herausgegeben von Mich. Hermesdorff, Trier 1876; nicht vollständig (citirt als Graduale Hermesdorff).

9. Liber Gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus etc. ad maiorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinae Galliarum praesidis eiusdem iussu editus, Tornaci Nerviorum 1883 (citirt als Graduale Pothier).

Für das Officium.

10. Handschriftliches Antiphonar der Cistercienser (15.—16. Jahrhundert) in meinem Besitz.

11. Antiphonale ad usum celeberrimi ordinis Cluniacensis, nusquam impressioni datum etc. Parisiis. 2 Bde. folio. I. Theil (mit diesem Haupttitel), 1543; II. Theil (Altera pars antiphonarii ordinis Cluniacensis etc.) 1542 (citirt als Antiphonar der Cluniacenser).

12. Antiphonale Romanum etc. Tulli Leucorum 1624. 2 Bde. folio; pars hiemalis und pars aestiva (citirt als Antiphonar Toul).

13. Antiphonarium Romanum complectens Vesperas Dominicarum et Festorum etc. Cantu reviso iuxta manuscripta vetustissima, Parisiis apud Victorem Lecoffre 1882. 12°. Für die Diöcesen Reims und Cambrai (citirt als Antiphonar Reims).

14. Antiphonale iuxta usum Ecclesiae cathedralis Trevirensis dispositum, quod ex veteribus Codicibus originalibus accuratissime conscriptum etc. in lucem edit Michael Hermesdorff, Treviris 1864 (citirt als Antiphonar Hermesdorff).

15. Liber Antiphonarius pro Vesperis et Completorio Officii Romani etc., Solesmis 1891 (citirt als Antiphonar Solesmes).

Libri Antiphonarii Complementum pro Laudibus et Horis Officii Romani etc., Solesmis 1891 (citirt als Antiphonar Solesmes Complementum).

Die litterarischen Quellen sind enthalten in den beiden Sammlungen*):

Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum etc. 3 Bde. Typis San-Blasianis 1784 (citirt als Gerbert).

Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera. 4 Bde. Parisiis 1864—1876 (citirt als Coussemaker).

In Bezug auf die aus diesen Sammlungen benutzten Tonare und insbesondere hinsichtlich ihrer Heranziehung bei der Besprechung der einzelnen Gesänge ist zu bemerken:

Der Tonar Reginos aus dem Ende des 9. Jahrh. (Coussemaker II, 3 ff.) versieht die Anfänge des Textes der verzeichneten Gesänge mit Neumen. Doch sind diese nicht selten fortgelassen. Bei meinen Citaten des Tonars gelegentlich der Besprechung der Gesänge habe ich ausdrücklich angegeben, wo das der Fall ist; wo also nichts darüber gesagt ist, sind die Neumen vorhanden. Ebenso habe ich nur, wenn die Neumen den Anfangstönen der fraglichen Melodien nicht entsprechen, einen Vermerk darüber gemacht.

Der Tonar Bernos aus der ersten Hälfte des 11. Jahrh. hat in dem Abdruck bei Gerbert II, 79 ff. und, wie es scheint, auch in den dafür benutzten Handschriften keine Neumen.

Zu Guidos Tonar. Bei Coussemaker steht (II, 78 ff.) aus einer Handschrift des 12. Jahrh. abgedruckt, ein Werk des Titels: De modorum formulis et cantuum qualitatibus. Auf eine Einleitung (*Vocum modus* etc.) folgt (81 a ff., Capitulum I. *Igitur protus* etc.) der Haupttheil, ein Tonar, der die Aufzählung der Gesänge bei den einzelnen modi mit längeren Auseinandersetzungen beginnt und sie auch sonst mit allerhand Bemerkungen begleitet. Die Einleitung, der bekannte Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus und auch noch der Anfang des Tonars, die Auseinandersetzung zu Beginn des 1. modus, findet sich unter dem Namen Guidos von Arezzo auch bei Gerbert (II, 37a ff.) Das Ganze ist von Coussemaker gleichfalls Guido zugeschrieben. Es gehört diesem aber keinenfalls an, schon nach der Ausdrucksweise und der Ter-

*) Der gleich im Anfang des Buches (S. 1 f.) citirte sehr ausführliche, übrigens nicht ganz vollständige Commentar zum Microlog Guidos von Arezzo aus dem Ende des 11. Jahrh. ist noch nicht edirt. Ich habe ihn vor Jahren in dem Cod. lat. 2502 (12. Jahrh.) der Hofbibliothek zu Wien gefunden, abgeschrieben und beabsichtige ihn zugleich mit einer Studie herauszugeben. Der Direction der Bibliothek, die die Güte hatte mir die Handschrift zu nochmaliger Collation nach Strassburg zu schicken, sage ich hierfür auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank.

minologie, noch mehr wegen sachlicher Unterschiede. Andererseits stehen gewisse Dinge in directem Zusammenhang mit Guidos Lehre, und zwar setzen sie diese, wie mir scheint, voraus. Ich möchte das Werk daher für später als Guido halten. Der Tonar, den ich der Kürze halber gleichwohl als Guidos Tonar citire, hat nur wenigen Textanfängen die Noten beigegeben. Wo das zutrifft, habe ich es vermerkt.

Ueber die Zeit von Oddos Intonarium (Coussemaker II, 117 ff.) sehe man die Anmerkung zu S. 10). In den wenigen Fällen, in denen ich es angeführt, ist der Textanfang mit Noten versehen.

Wo in den beiden letztgenannten Tonaren die Noten des Textanfangs mit der besprochenen Melodie nicht stimmen, habe ich es angegeben.

Wenn ich bei der Besprechung von Gesängen einen oder den anderen der obigen Tonare nicht genannt habe, ist der betreffende Gesang in ihm nicht verzeichnet.

Der Druck ist mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten verbunden gewesen. Sie zu besiegen haben meine Herren Verleger, denen ich auch sonst für ihr weitherziges Interesse an dem Unternehmen aufrichtig verpflichtet bin, kein Opfer gescheut, und hat die Druckerei voller Verständniss und mit nicht ermüdender Sorgfalt sich zur Aufgabe gemacht. Ebenso hat mich zu herzlichem Dank verbunden der stets gefällige Herr Dr. Karl Schorbach von der hiesigen Universitäts- und Landesbibliothek, indem er mir in typographischen Angelegenheiten seinen sachkundigen Rath lieh.

Strassburg i. E., im April 1897.

Gustav Jacobsthal.

Inhaltsverzeichniss.

I.

Die Antiphon *Urbs fortitudinis* und ihre Schicksale: Berichte mittelalterlicher Schriftsteller und die Ueberlieferung der Melodie. S. 1.

II.

Das *Fis* in der Antiphon *Urbs fortitudinis* ist nicht ein alleinstehender Fall. S. 29. — Chromatisch alterirte Töne von Schriftstellern theoretisch betrachtet. S. 30. — Ihre thatsächliche Anwendung in den Gesängen. S. 31. — Sie werden theils nur scheinbar beseitigt, theils wirklich getilgt. S. 32. — Scheinbar beseitigt werden die Töne *Es* und *Fis* durch die Versetzung (Transposition) einer Melodie auf die höhere Quinte oder die höhere Quarte. Beispiele. Wirkung der chromatischen Töne. Modulation. S. 32. — Melodien, die neben der diatonischen Tonstufe die chromatisch alterirte benutzen, können zwei verschiedenen Tonarten zugerechnet werden. Beispiele. S. 44.

III.

Die in der Praxis geübte Transposition wird von mittelalterlichen Autoren gelehrt. S. 78. — Berno. S. 79. — Joh. Cotto. S. 82. — Er kennt von den beiden Arten der Transposition nur die in die höhere Quinte. Er verwirft den Ton *Fis* und ersetzt ihn durch das diatonische *F*. S. 85. — Andere ersetzen ihn durch einen anderen Ton. S. 94.

IV.

Emendation von Melodien, die *Fis* neben *F* benutzen, zum Zweck der Tilgung des chromatischen Tones. Cottos Emendations-Methode, an der Comm. *Beatus servus* von ihm auseinandergesetzt. S. 99. — In Folge der Emendation wesentliche Aenderungen in der Melodie. S. 106. — Die Tradition der Melodien durch die Sänger und ihre Bedeutung im Verhältniss zu der Kritik der Gelehrten. S. 110. — Formulirung der Emendations-Methode Cottos. S. 110. — Ihre thatsächliche Anwendung. S. 112. — Beispiele. S. 115.

V.

Emendation von Melodien, die den Ton *Es* neben *E* benutzen, nach einer der Cottonischen analogen Methode, an Beispielen auseinandergesetzt. Wesentliche Veränderungen in der davon betroffenen Melodie. Gesichtspunkte und künstlerische Erwägungen in Betreff der Stellen, an denen der Eingriff des Emendators beginnt und aufhört. S. 124. — Emendation der Comm. *De fructu operum.* Der mit ihr verknüpfte Wechsel der Tonart. S. 136. — Die Ursache des Tonarten-Wechsel der emendirten Melodie. S. 149. — Verhältniss von Emendations-Fassungen zu Fassungen, die, wie die Transpositions-Versionen, die chromatischen Töne bewahrt haben. S. 161. — Das Erkennen einer Emendations-Fassung als solcher und der Nachweis der durch die Emendation aus ihr beseitigten chromatischen Töne ist nur unter Mithülfe anderer Mittel möglich. S. 170. — Ein Beispiel dieser Art, ausgeführt an einer Stelle der Comm. *De fructu operum.* S. 171. — Rückblick. S. 175.

VI.

Die Transposition des tetrardus *G* auf die höhere Quinte *d*. S. 179. — Die Comm. *Potum meum.* S. 183. — Cottos Angaben über sie. Ihre Aufzeichnung im Cod. Einsiedeln 121. Die Romanus-Buchstaben in dieser Handschrift. Ergebnisse aus dem Vergleich zwischen dieser Aufzeichnung und anderen Ueberlieferungen der Melodie. S. 187. — Die Transposition des protus *D* auf die höhere Quarte *G*. S. 198. — Die Antiph. *Urbs fortitudinis* (siehe den I. Abschnitt) ein Beispiel dafür. S. 198. — Die Frage der Quarten-Transposition des protus verknüpft mit Angelegenheiten der Tonalität. Vermischung und Berührung des protus und tetrardus in Melodien der *G*-Leiter, die zugleich die Töne ♭ und ♮ benutzen. S. 200. — Melodien der *G*-Leiter, die ♭ in ihrem Schluss haben. Missbilligende Aeusserungen mittelalterlicher Autoren darüber. S. 203. — Mittheilung solcher Melodien. S. 207. — Auf *G* sind zwei Tonarten vorhanden, die beide die dritte Stufe sowohl in ihrer natürlichen Tonhöhe diatonisch als ♮, wie vertieft als ♭ benutzen. S. 215.

VII.

Andere chromatische Töne als *Es* und *Fis*. Sie sind in Transpositions-Fassungen nicht ausdrückbar und wären auch, falls sie durch Emendation einmal beseitigt wurden, durch Vergleiche und Combinationen, wenigstens vorläufig, nicht auffindbar. S. 218. — Sie wurden einstmals benutzt. Zeugniss Cottos. Er giebt als Beispiel das Offertorium *In die solemnitatis vestrae.* S. 220. — Besprechung dieses Offertoriums. S. 222. — Die Melodie hat in einer Emendations-Fassung die Tonart gewechselt. S. 226.

VIII.

Oddos Dialogus de musica. Die Frage nach dem Urheber dieser Schrift ist noch unentschieden. Die Zeit ihrer Abfassung liegt vor Berno.

S. 228. — Oddos Ansichten über Emendation: Unberechtigte Emendation von Melodien, die chromatische Töne enthalten. Sie ist zu vermeiden, wie bei der Antiph. *Domine, qui operati sunt.* S. 231. — Der Ton *Es* kann aus dieser Antiphon beseitigt werden ohne Emendation, durch Versetzung aus dem tritus in den tetrardus. S. 232. — Unerfahrene Musiker als voreilige Emendatoren. S. 234. — Für die Beurtheilung einer Melodie ist wesentlich die *regularis veritas,* der Gebrauch und der gute Klang. S. 235. — Zusammenfassung des bisher gesagten. S. 236. — Oddos Tonarten-System. Es unterscheidet sich von dem sonst gelehrten. S. 238. — Oddos formalistischer Schematismus. S. 246. — Nothwendige Emendation. S. 248. — Oddo kennt die Transposition zum Zweck des Ausdrucks chromatischer Töne nicht. S. 255. — Aenderung der Tonart eines Gesanges nicht wegen leiterfremder Töne, sondern aus Gründen der inneren Structur. S. 258. — Beides kann zusammenwirken. S. 260. — Oddos Gesichtspunkte bei der Ausführung der Emendation. S. 261. — Zusammenfassung. S. 266.

IX.

Hucbalds Musica enchiriadis, die älteste Schrift, die sich über chromatische Töne ausspricht. Die Frage nach ihrem Verfasser (er mag der Kürze halber Hucbald heissen) ist noch nicht entschieden. S. 269. — Die Tetrachordreihe Hucbalds und ihre Bedeutung. S. 270. — Die Abhandlung über die chromatischen Töne in den Scholien der Enchiriadis. Sie beschäftigt sich ausgesprochenermaassen mit den kirchlichen Melodien. S. 274. — Die beiden Gattungen der Absonie (*absonia, dissonantia*), in denen die chromatische Alteration zu Tage tritt. S. 275. — Die erste Gattung der Absonie. Der Text Hucbalds. S. 277. — Erläuterung der ersten Absonie-Gattung. S. 282. — Die Solmisation Hucbalds. S. 304. — Seine Ansicht über die Wirkung der chromatischen Töne in der Melodie. Sie sind nach seiner Meinung eine ursprüngliche Eigenthümlichkeit der Melodien. S. 312. — Die zweite Gattung der Absonie. S. 317. — Hucbalds vorbereitende Erklärungen dazu. S. 318. — Der Text Hucbalds und dessen Uebertragung. S. 323. — Erläuterung der zweiten Absonie-Gattung. S. 326. — Sie ist in unserem Sinne eine Modulation aus einer Transpositionsskala in eine andere. S. 336. — Erörterung des Verhältnisses zwischen dem Transpositionsskalen-Wechsel und der Gliederung der Melodie. S. 340. — Bemerkungen über die Dasian-Noten Hucbalds. S. 347. — Ob er ausser *Es* und *Fis* noch andere chromatische Töne im Auge hat? S. 349. — Hucbald kennt in Folge seiner Anerkennung der chromatischen Töne weder die Emendation, um solche auszumerzen, noch die Transposition, um ihnen dadurch einen Ausdruck zu verleihen. S. 354.

X.

Die chromatischen Töne vor der Zeit der Enchiriadis. Aurelianus Reomensis und Regino von Prüm. Schwierigkeiten bei der Erforschung ihrer Werke. S. 355. — Vorläufige Ergebnisse. Die Zeit dieser Autoren

kennt die chromatische Alteration. S. 358. — Die chromatische Alteration findet unter Umständen vielleicht auch in der Psalmodie statt und bringt einen Transpositionsskalen-Wechsel im Verhältniss zwischen dieser und der Antiphon hervor (zweite Absonie-Gattung Hucbalds). S. 360. — Die alte Weise, den Psalmton nach dem Anfang der Antiphon zu bestimmen, kommt in Abnahme. Tonale Veränderungen der Gesänge als Folge hiervon. S. 362.

XI.

Versuch eines geschichtlichen Ueberblickes. Einstmalige unbefangene Anerkennung der chromatischen Alteration. Ihr folgt eine dem Chroma feindliche Auffassung, wonach es die Melodien entstellt und durch Emendation getilgt werden muss. Zuerst bei Oddo. S. 364. — Daneben bleibt die dem Chroma günstige Strömung bestehen. S. 367. — Um diese Zeit stellt sich die Transposition als Mittel ein, chromatische Töne auszudrücken. Die chromatischen Töne und die Notenschriften. S. 367. — Mit der Transposition verschwindet die frühere unbefangene Auffassung des Chromas und seiner Bedeutung und macht einer unklaren und verflachten Platz. S. 372. — Das Chroma ist ein alter Besitz des liturgischen Gesanges der abendländischen Kirche und nicht erst eine Schöpfung der mehrstimmigen Musik des Mittelalters. S. 373.

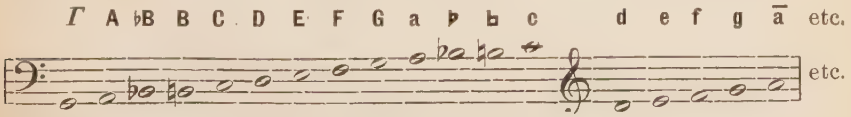
I.

Die Antiphon *Urbs fortitudinis* und ihre Schicksale: Berichte mittelalterlicher Schriftsteller und die Ueberlieferung der Melodie.

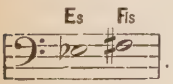
Wie man weiss, haben zahlreiche Gesänge der abendländischen Kirche bei aller bewunderungswürdigen Stetigkeit der Tradition mancherlei Veränderung erfahren. Zu diesen gehört auch die Antiphon *Urbs fortitudinis nostrae Sion* (Dominica II Adventus ad Laudes). Das Schicksal, das sie gehabt hat, aus ihrer ursprünglichen Tonart in eine andere umgebildet zu werden, ist mit einem überaus merkwürdigen Vorgang verknüpft. Ihm nachzugehen lohnt sich der Mühe in hohem Maasse. Doch im Interesse des Tonartenwechsels selbst, dessen Bedeutung für die in dieser Schrift behandelten Angelegenheiten immer wieder hervortreten wird, möge vorher auch davon die Rede sein, was wir darüber bei dieser Antiphon erfahren.

Der Commentar zu Guidos Microloge (Cod. lat. 2502 der Hofbibliothek zu Wien) aus dem Ende des 11. Jahrhunderts erwähnt sie (fol. 6r) bei Besprechung tonaler Angelegenheiten. Er hatte an einer früheren Stelle (fol. 5r) davon gesprochen, dass die Tonart eines Gesanges, d. h. die Tonart, die sich am Schluss der Melodie in ihrem Schlusston ausspricht, im Verlauf der Melodie rein erhalten werden müsse. Das geschähe durch das richtige Verhalten des Gesanges an seinem Schluss und an den Schlüssen der grösseren Melodieabschnitte (distinctiones), die wie der Hauptschluss auf den Grundton der Tonart ausgehen. Wenn da die Melodie zu ihm hinab- oder hinaufsteigt, müsse der Ton ♭*) vermieden werden, denn er verändere die Ton-

*) Ich bemerke, dass ich die Töne nach der Weise des Mittelalters folgendermaassen mit Buchstaben bezeichne:



und chromatisch alterirte in dieser Art:



art und ihren Charakter. Und bei der Erläuterung zu Guidos Cap. 8, in dem von dem verändernden Einfluss des ♭ ganz im allgemeinen die Rede ist, nennt er nun (eben fol. 6r) als ein Beispiel einer so unzweckmässigen Schlusswendung die Antiphon *Urbs fortitudinis*. Diese tetrardus-Melodie schliesst, sagt er, auch ihre erste Distinction auf dem Grundton ihrer Tonart *G*. Das ♭ aber verwandelt diesen Schluss und damit die Distinction selbst in den protus. Der Commentator hat ganz Recht. Denn mit diesem ♭ statt ♮ nimmt die Tonleiter von *G* die Verhältnisse der *D*-Leiter des protus an:

G-Leiter mit ♭	G	a	♭	c	d	e	f	g
protus	D	E	F	G	a	♮	c	d

Bevor wir den Vorgang an dem Anfang der Melodie beobachten, bemerke ich, dass sie in allen von mir zu Rathe gezogenen Gesangbüchern dem tetrardus angehört, wie auch in dem Intonarium Oddos (Coussemaker, Scriptores II, 134b) und im Speculum musicae lib. VI des Joh. de Muris (ebenda, 358a; 359b; 372a).

In den Büchern (Handschriftl. Antiphonar der Cistercienser 69, Antiphon. Toul vom Jahr 1624 pars hiemalis 35, Antiphon. Solesmes 64, Antiphon. Reims 53, Antiphon. von Hermesdorff 144) lautet der Anfang der Antiphon (abgesehen von der übergeschriebenen Variante) folgendermaassen:

Toul, Solesmes, Reims c e d c dc a

Gd d d d d d f d c d ♮ d c d c♮ a ♮ c ♮a G G

Urbs for_ti_tu_di_nis nostrae Si_on, Salvator po_ne_tur in e_a murus

Der Commentator giebt nicht an, wie weit sich der erste Abschnitt, von dem er spricht, erstreckt. Der Abschnitt muss aber in *G* schliessen, und das trifft nur auf das ganze hier mitgetheilte Stück zu, das, wie er früher sagte, in einer der beiden Bewegungen, abwärtssteigend, auf *G* ausgeht. Wir werden freilich nachher sehen, dass auch ein anderes noch möglich wäre.

Wenn in der nach *G* hinunterführenden Wendung auf *ea murus*, mit der dieser Abschnitt schliesst, ♭ statt ♮ gesungen würde, so entstände in der That eine protusartige Cadenz auf diesem Ton. So also, und nicht mit ♮, wurde zur Zeit des Commentators, wenigstens in seinen Kreisen, die Antiphon gesungen. Und auch so ist sie überliefert in dem Antiphonar der Cluniacenser vom Jahr 1543 im

I. Theil fol. 11v. Wo in dem mitgetheilten Stück der Ton ♭ steht, hat dieses Buch den Ton ♭. Und damit giebt es das Bild von diesem Abschnitt, das der von dem Commentar gerügten Eigenschaft entspricht. Diese Version ist zu gleicher Zeit die ältere, die der anderen Bücher die jüngere, die aus jener erst durch einen Reinigungsprocess entstanden ist. Es soll das nicht desshalb behauptet werden, weil die Bemerkung des Commentators über das ♭ und das Buch der Cluniacenser einer früheren Zeit angehören als die Bücher, die die Version mit ♭ enthalten. Diese könnten ja trotzdem auf älteren Quellen beruhen. Aber aus Gründen der Entwickelung muss diese Behauptung aufgestellt werden. Denn jene Form des Antiphonars der Cluniacenser, eben die also, die der Commentator vor Augen hatte, ist nur eine Durchgangserscheinung, die selbst wieder erst aus einer anderen Fassung der Melodie entstanden ist. In dieser gehörte der Gesang nicht dem tetrardus, sondern wirklich dem protus an, und der älteste Tonar, den wir besitzen, der Reginos von Prüm, reiht ihn (Coussemaker, Scriptores II, 5a) unter die Antiphonen dieser Tonart ein*).

Aber noch mehr als diese Tonartzurechnung erfahren wir über den Gesang aus einer ebenfalls alten Quelle, nämlich aus der unter dem Titel Alia musica und unter dem Namen Hucbalds veröffentlichten Schrift (Gerbert, Scr. I, 125b ff.). Titel und Name sind Zusätze aus neuerer Zeit in der Handschrift, aus der sie Gerbert entlehnt hat (siehe Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. Leipzig 1884. S. 21 ad L. [Cod. lat. Monacens. 14272]). Auch wenn die Schrift nicht das Werk Hucbalds ist, kann sie dennoch ein hohes Alter beanspruchen. Die ebengenannte Handschrift ist aus dem 10. bis 11. Jahrhundert, und innere Indicien sprechen dafür, dass die Alia musica zu den ältesten uns erhaltenen Schriften über die Musik des Mittelalters gehört.

Sie besteht aus mehreren verschiedenartigen Bestandtheilen, die ineinander geschoben sind. Ein Theil gehört dem Verfasser (*a*) an. Ausser seiner eigenen Meinung aber führt er die Worte eines älteren Autors an, den er einen Expositor, und dessen Werk er Cuiusdam expositio nennt (*b*). Zu dieser giebt er ausführliche Erläuterungen,

*) Dass der von ihm angeführte Gesang derselbe ist wie die überlieferte Melodie, zeigt die Uebereinstimmung der Neumen, die Regino, wie auch sonst, dem Textanfang beigiebt. — Für die später zu besprechenden Gesänge siehe in Betreff dieses Punktes die Bemerkungen, die bei der Angabe der Quellen in dem Vorwort zu Reginos und den anderen Tonarien darüber gemacht sind.

die einen wesentlichen Theil seiner Arbeit bilden. Das ganze ist entsprechend den 8 Tonarten, die eine nach der anderen behandelt werden, in einzelne Capitel getheilt, in denen also durcheinander der Autor und der alte Expositor zur Sprache kommen. Ein dritter Bestandtheil (*c*) ist nur lose damit verbunden, und ich will nicht behaupten, ob der Autor es selbst war, der ihn der Schrift einverleibt hat. Den Auseinandersetzungen über die einzelnen Tonarten nämlich folgt immer in einem für sich abgeschlossenen Abschnitt eine Nova cujusdam expositio. Das ist also ein jüngerer Bestandtheil. Und in ihm befindet sich gerade eine Aeusserung, aus der man einen Schluss auf das Alter machen kann. In dem Abschnitt des 7. modus bemerkt die Nova expositio (140b, 14 ff. *Et de hac differentia* etc.) über eine Gruppe von Antiphonen, von der sie als Beispiel *Benedicta tu* angiebt, dass sie, die man ihres Schlusstons wegen unter den 4. modus setzt, die Psalmodie des 7. modus haben. Wir werden auch in anderem Zusammenhang noch von dieser Antiphonengruppe, die zahlreiche Melodien in sich schliesst, zu sprechen haben. Die Aeusserung der Nova expositio, wie diese selbst, erwähne ich hier, weil diese Bestimmung über die Psalmodie einer alten in späterer Zeit verlassenen Gewohnheit entspricht. Ihr folgt, wie wir später noch sehen werden, Regino von Prüm und der wohl noch ältere Aurelianus Reomensis. Ich will keineswegs behaupten, dass die Nova expositio an diese Zeit heranreicht. In jedem Fall gehört sie nach dieser Aeusserung in den Anschauungskreis einer älteren Epoche, die wir noch nicht genau abzugrenzen vermögen. Ist aber sie schon so alt, so geht ihr der Autor (*a*) doch wohl noch voran, sicher aber der Expositor (*b*), den dieser commentirt hat. Nun ist schliesslich noch ein viertes Stück (b^1) zu nennen. Es ist die Wiederholung der alten Expositio (*b*), und ich werde sie in folgendem als Recapitulation bezeichnen. Sie beginnt 145 b, Z. 15 (*Tonus primus* etc. [die gleich darauf folgende Ueberschrift *Expositio eorundem tonorum* muss also vor diesen Worten stehen]). Sie geht bis 147 b, Z. 10/11 *Tonum octavum require supra* (nicht *ut supra*, wie Gerbert schreibt; siehe Müller an genannter Stelle und S. 18, Z. 5 nach einer anderen Handschrift). Dieser Verweis geht auf eine Zusammenstellung der den einzelnen modi eigenen und in dem ganzen Werk eine grosse Rolle spielenden, mir übrigens in ihrer ganzen Bedeutung noch dunklen Zahlenproportionen. Sie beginnt 143a unten mit einer Tabelle und geht dann noch weiter fort bis 145 b, Z. 15, wo unsere Recapitulation beginnt. Die Stelle daraus, auf die diese verweist, steht 145b, Z. 3 ff.

Octavus tonus est etc. Diese Recapitulation (b^1) stimmt nun im wesentlichen mit der alten Expositio (*b*) überein. Ob sie ursprünglich schon vom Autor (*a*) dem ganzen Werk angehängt worden ist, wie in den beiden genannten und einer dritten von Gerbert benutzten Handschrift, oder ob sie durch die Zusammenstellung eines Abschreibers hierher gekommen ist, will ich nicht entscheiden. Es ist aber zu bemerken, dass der Autor bei dem 8. modus jene Zahlenproportionen, auf die die Recapitulation in diesem Falle nur verweist, überhaupt weggelassen hat, und dass er bei dem 7. modus (138a, Abs., Z. 1 ff. *Tonus septimus* etc.) nur den Text der Recapitulation (147b, Z. 5 ff. *Tonus septimus* etc.), die hier ausnahmsweise keine Zahlenproportionen enthält, wiedergiebt und diese nachher auf eigene Hand auseinandersetzt. Jedenfalls bildet die Recapitulation ein in sich abgeschlossenes Ganzes. Und als ein Stück für sich steht sie in dem Sammelband Cod. 504 (olim Durlacens. 36t) der badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, (fol. 34^r und 34^v). Hier wird für den 8. modus nicht wie in den anderen angeführten Handschriften auf jene frühere Stelle verwiesen, sondern ihr Wortlaut selbst mitgetheilt, in dessen Mitte der Cod. plötzlich abbricht. Auch bei dem 7. modus treten hier zu den Worten, die bei Gerbert (147b, Z. 5 ff. *Tonus septimus* etc.) stehen, noch die Zahlenproportionen, die sich in jener früheren Partie an entsprechender Stelle (145a, letzter Absatz) finden. Die Recapitulation erscheint hier also in einer vollkommeneren, abgeschlosseneren Form.

In dieser Recapitulation nun, die ohne Unterbrechung aneinander gereiht enthält, was in dem Text des Autors sich unter seinen eigenen Bemerkungen zerstreut als die einzelnen Theile der alten Expositio (*b*) findet, haben wir deren Original zu sehen. Und gerade auch in der Angelegenheit unserer Antiphon *Urbs fortitudinis* kommt dieses Verhältniss zum Vorschein, wie sich nachher zeigen wird.

In der Recapitulation wird (146a, Z. 7 ff.) unter anderen Antiphonen des Officiums auch *Urbs fortitudinis* als eine Melodie des 1. modus, also des authentischen protus genannt. Die Melodie gehörte also auch damals noch nicht dem tetrardus an, in dem sie nach der überlieferten Form erscheint. Sie bewegte sich demnach nicht in der *G*-Leiter des tetrardus, sondern in der *D*-Leiter des protus. Und wenn man annimmt, dass die Führung der Melodielinie hier die gleiche war wie in dem überlieferten Gesang, so braucht man sich diesen nur vom Grundton *G* auf *D*, d. h. um eine Quarte nach unten versetzt vorzustellen, um sich ein Bild der älteren protus-Melodie zu

machen. Vergegenwärtigt man sich ferner, dass die überlieferte tetrardus-Melodie in dem oben (S. 2) mitgetheilten Anfang ursprünglich, nach Ausweis jenes Commentators und wie in der Version des Antiphonars der Cluniacenser den Ton ♭ statt ♮ benutzte, so stellt sich das Verhältniss zwischen beiden Fassungen des Gesanges folgendermaassen dar:

1. Ueberlieferte tetrardus-Melodie in der *G*-Lage mit ♭ (Antiph. der Cluniacenser) — **Gd d d d d d f d c d**

2. Dieselbe als protus-Melodie i. d. *D*-Lage — **Da a a a a a c a G a**

Urbs for_ti_tu_di_nis nostrae Si_on,

1. **♭ d c d c♭ a ♭ c ♭a G G**

2. **F a G a GF E F G FE D D**

Sal_va_tor po ne_tur in e_a murus

In beiden Lagen also dieselben Tonverhältnisse. Ob also in *G* oder in *D* gesungen, die Melodie dieses Anfangs bleibt die gleiche. Sie hat eben auch in *G* gesungen den protus-Charakter, wie der Commentator an dem tetrardus-Gesang tadelnd bemerkt. Und falls irgend welche Gründe vorhanden waren, die einstmals in *D* gesungene protus-Melodie nach *G*, also eine Quarte nach oben zu versetzen und aus ihr eine tetrardus-Melodie zu machen, so konnte das ohne Verletzung der Tonverhältnisse dieses Anfangsstückes geschehen. Vorausgesetzt, dass man ♭ und nicht ♮ für den Ton *F* der Originalfassung einsetzte, vorausgesetzt also, dass man ihm die Tonalität des protus erhielt und in ihm einen Widerspruch gegen die tetrardus-Tonalität erzeugte, der die Melodie als Ganzes nunmehr angehören sollte. Dieser Widerspruch nun ist es, den die Versionen der anderen Bücher und ihrer Quellen beseitigen wollten. Sie machten den weiteren Schritt und reinigten die Melodie von dem protus-wirkenden ♭ und ersetzten es durch das für den tetrardus charakteristische ♮. Von dem Grunde, welcher die Aenderung der ursprünglichen *D*- in die *G*-Lage, die Umwandlung der protus- in eine tetrardus-Melodie veranlasst hat, wird nachher die Rede sein. Nimmt man den Wechsel einstweilen als Thatsache hin, so erscheint der Weg von der originalen Fassung in *D* über die ihr gleichlautende in *G* mit dem ♭ hinweg zu der reinen tetrardus-Version mit ♮ als ein begreiflicher Entwicklungsprocess.

Noch aber ist einer Veränderung zu gedenken, die innerhalb dieses Melodieanfanges auf dem Weg von der ersten zur zweiten

Station möglicherweise, um nicht zu sagen wahrscheinlich vor sich gegangen ist. Ich könnte diesen Punkt bei Seite lassen, denn auch ohne dass auf ihn eingegangen wird, würde der weitere Process, um den es sich für uns nachher handelt, untersucht und dargestellt werden können. Allein mit Rücksicht auf die Frage nach der Veränderlichkeit der Melodien einerseits, und um andererseits nichts ungenutzt zu lassen, was wir von dem Verfasser der Expositio erfahren können, will ich auch dieses zur Sprache bringen.

Er begnügt sich nämlich nicht blos mit der Mittheilung von Gesängen, die den einzelnen Tonarten angehören. Nachher giebt er auch Beispiele für die Art, in der der Umfang der Tonleiter in den Gesängen der verschiedenen Tonarten benutzt wird. Und unter den Beispielen, die die Expositio in der Fassung der Recapitulation aufstellt, erscheint neben anderen Antiphonen auch wieder unser *Urbs fortitudinis*. Die Stelle, in der dies geschieht, heisst (146a, Z. 9 ff.): ***Et hoc videndum, quod saepe evenit, ut bis aut ter aut totum etiam in antiphonis aut in quocunque cantu primi toni sit, aut per VI et XII, quod est diapason, aut per V et X*** (d. i. die Summe der Verhältnisszahlen 2 : 3 = 5 oder von 4 : 6 = 10), ***quod est diapente, aut per VII*** (d. i. die Summe der Zahlen 3 : 4 = 7) *totum, quod est diatessaron, decurrit; ut Urbs fortitudinis et Johannes autem: diapente.* Dieses letzte Wort fehlt in Gerberts Text. In der Karlsruher Handschrift aber, die ich einsehen konnte, steht es. Und, wie man gleich erkennen wird, ist es durchaus an seiner Stelle und giebt der Anführung der beiden Beispiele erst ihre Bedeutung. Die Worte des Autors besagen nämlich: Bei den Gesängen des 1. modus, bei Antiphonen sowohl wie bei andern, wird in zwei oder drei Abschnitten oder bisweilen auch durch die ganze Melodie hindurch der volle Umfang der Octav oder der der Quinte oder der Quarte gebraucht. Und die Antiphonen *Urbs fortitudinis* und *Johannes autem* sind Beispiele für die Benutzung des Umfangs einer Quinte.

Die Antiphon *Johannes autem [cum audisset]* (Domin. III [heute auch II] Adventus, Antiph. ad Benedictus) bewegt sich, nach Aussage sämmtlicher von mir benutzter Gesangbücher, in allen ihren Abschnitten im Umfang von *C—a* (es seien genannt das Antiphon. Solesmes. Complementum 88, Antiphon. Hermesdorff 155). Das ist die Quinte *D-a*, und freilich dazu noch der Ton *C* darunter. Aber die Benutzung dieses Tones liegt ausserhalb der Berechnung des verwendeten Umfangs, er ist gewissermaassen eine Zugabe, wie uns der Autor (*a*) der Alia musica belehrt. Zuerst sagt er im allgemeinen von der Verwendung der Umfänge (129a, Z. 4 ff.): *Denique sciendum, quod*

post symphonias ex arbitrio musici propositas, id est diapason, diapente ac diatessaron, aliquando unus tonus ad gravem vel acutam partem additur, qui emmeles, id est aptus melo, vocatur. Den genannten drei Umfängen der Octave, Quinte und Quarte wird also bisweilen ein ganzer Ton, *emmeles* geheissen, unten oder oben hinzugefügt, wie denn auch sonst noch in so allgemeiner Art von diesem Zusatzton die Rede ist. Und dann constatirt der Autor in seiner Erläuterung zu der Expositio den überschüssigen *emmeles* in einem besonderen Fall Da nämlich, wo er Umfangsverhältnisse des Introitus des 1. modus *Rorate coeli desuper*, den vorher auch schon die Expositio (und ebenso die Recapitulation) in diesem Sinne genannt hat, auseinandersetzt. Er sagt darüber (ebenda, Z. 5 v. u. ff.): *melodia primae incisionis ascendendo totam percurrit, a lichanos hypaton videlicet in paraneten diezeugmenon, praemisso ad gravem partem tono, qui emmeles dicitur, id est melo aptus.* etc. Danach durchläuft der erste Abschnitt dieses Introitus, der vorher von der Expositio (wie in der Recapitulation) als *Rorate coeli desuper* bestimmt wurde, die ganze Octav *D* bis *d* und hat unten noch den Ton *C* als *emmeles.* Dem entspricht auch die uns überlieferte Melodie, wie man sich aus dem Graduale Pothier 23 (Domin. IV Adventus) überzeugen kann. Der Ton *C*, der in der Antiph. *Johannes autem* die Quinte *D-a* nach unten überschreitet, ist also, wie in dem Introitus *Rorate*, der bei dem Quintenumfang nicht mitgerechnete Ueberschuss. Und die von der Recapitulation für sie angegebene Umfangsbestimmung findet sich demnach in der uns überlieferten Melodie wieder.

Das ist aber nicht der Fall in der anderen als Beispiel für den gleichen Umfang genannten, in unserer Antiph. *Urbs fortitudinis.* Sofort beim Beginn wird nach Aussage der überlieferten Melodie der Umfang der Quinte *D-a* überschritten durch den Ton *c* in der Wendung *c a G a* auf *nostrae Sion* (der *D*-Lage, die ich gleich in Betracht ziehe, entsprechend den Tönen *f d c d* der *G*-Lage). Der dem oben (S. 6) mitgetheilten Stück folgende Abschnitt *et antemurale* hingegen, der dann folgende *aperite portas*, der uns noch besonders beschäftigen wird, und schliesslich der letzte, alle bewegen sich im Umfang einer Quinte. Nicht in der Quinte *D-a*, sondern in anderen. Aber die weiteren Auseinandersetzungen des Autors (*a*) im Einklange mit der Expositio (*b*) (und der Recapitulation) zu dem genannten Introit. *Rorate* und zu Gesängen anderer Tonarten erweisen, dass nicht blos die Quinte der Tonart, in unserer Antiphon also nicht blos *D-a*, sondern jede andere Quinte unter diesen Angaben des Umfangs zu verstehen ist. Also nur

gerade der Anfang der überlieferten Melodie widerspricht der Angabe. Und eben daraus muss man doch schliessen, dass er anders gelautet habe zur Zeit unseres Schriftstellers, da die Melodie noch dem protus angehörte. Die Wendung auf *nostrae Sion*, die aus dem Rahmen der sonst im übrigen während des ganzen Anfangs festgehaltenen Quinte *D-a* herausfällt, müsste sich nach der alten Fassung innerhalb des von dem Autor vorgeschriebenen Umfangs halten, sei es ohne oder mit dem Zuschuss des *emmeles*. Der Beginn der Antiphon hätte lauten können:

statt 1. **Da a a a a a c a G a**

entweder 2. **Da a a a a a G E D E** } **F a G** etc.

oder 3. **Da a a a a a F D C D**

Urbs for_ti_tu_di_nis nostrae Si_on, Salva_tor etc.

Nach der zweiten Art (3. Reihe) würde der unten überschüssige *emmeles C* zum Vorschein kommen. Was von beiden das wahrscheinlichere ist, will ich nicht entscheiden. Mit Rücksicht auf den Anschluss an das vorhergehende (*Urbs fortitudinis*) und das folgende (*Salvator* etc.) ist beides möglich. Mir schiene aber der zweite Vorschlag das natürlichere zu treffen, da dann der erste Einschnitt der Melodie auf dem Grundton *D* stattfindet, während er im andern Fall (2. Reihe) auf *E* erfolgte, was, so viel wir wissen, einer protus-Melodie weniger angemessen wäre. Vielleicht könnte auch noch ein drittes angenommen werden, dass die Wendung auf *nostrae Sion* gelautet hätte ♭ *G F G*. Dann müsste aber als *emmeles* auch ein halber Ton über dem Umfang (♭ oberhalb *D-a*) gelten können, was jedoch der Bestimmung des Autors über den überschüssigen Ton widerspricht. Diese Wendung möge daher ausser Betracht bleiben, obwohl bei ihrer Annahme sich das von ihr abweichende Verhalten der überlieferten Melodie sehr wohl durch einen Vorgang erklären würde, der unser Interesse weiter unten (im V. Abschnitt) noch in Anspruch nehmen wird. Für die Wendung *F D C D* (3. Reihe) spricht vielleicht auch dieses. Sie würde in die *G*-Lage gebracht dem Anfang folgende Gestalt geben:

Gd d d d d ♭ G F G

Urbs fortitudinis nostrae Sion,

Und von ihm schon könnte gelten, was jener Commentator an der tetrardus-Melodie auszusetzen weiss, dass der erste mit *G*

schliessende Abschnitt den Eindruck des protus mache. Denn da er die Ausdehnung dieses von ihm gerügten Abschnittes nicht angiebt, wäre es immerhin denkbar, dass er dabei dieses Stück, wofern es ihm in der vermeintlichen Gestalt vorlag, im Auge gehabt hätte. Und indem er die Antiphon nennt, citirt er den Text bis *Sion* und versieht ihn mit Neumen bis zu dem vorhergehenden *nostrae*, auf dem nach der obenstehenden Wendung der Ton ♭ zum erstenmale erscheint. Doch kann das ein blosser Zufall sein. Und, wie man sich erinnern wird, schilderte er (S. 1) die Wendung zum Schlusston, auf die das ♭ die störende Wirkung ausübt, als ein Hinauf- oder Hinabgehen zu ihm. Und dem entspricht nicht so sehr der Ausgang dieses Stückes als der Schluss (*ea murus*) des ganzen (S. 6) mitgetheilten Anfangs, wo die Melodie von *c* stufenweise über das ♭ bis zu *G* abwärts gleitet. Doch lässt sich in dieser für uns übrigens nebensächlichen Sache keine bestimmte Entscheidung treffen.*)

Welche von den beiden oben (S. 9, 2. und 3. Reihe) ausgeführten Wendungen die Melodie, als sie noch dem protus angehörte, gehabt haben mochte, jedenfalls hätte man sie, als man den Gesang in den tetrardus brachte, in die Höhe rücken müssen, entweder um eine Quarte oder um eine Quinte. Ueber diese Versetzungen, deren zweite man öfter beobachten kann, liesse sich manches sagen, ebenso auch, freilich nur vermuthungsweise, darüber, was die Veranlassung dazu gewesen sein könnte. Doch gehe ich über diesen Punkt als für uns hier unwesentlich hinweg, um den Gang unserer Darstellung nicht noch mehr aufzuhalten. Ich bin ohnehin schon ausführlich genug gewesen. Aber es schien mir geboten, gleich beim ersten Mal, da uns der gewiss bedeutsame Act einer Tonarten-Wandlung begegnet, nichts aus dem Auge zu lassen, was, wie hier die ursprünglich jeden-

---

*) Nur der Vollständigkeit halber erwähne ich eine Variante in den ersten Tönen der Melodie, die sich aller übrigen Tradition entgegen im Intonarium Oddos an der oben (S. 2) angeführten Stelle findet:

Gd d d d c ♭

Urbs fortitudinis

Sie hat gar keine Bedeutung für uns. Abgesehen davon, dass sie einer der vielen Fehler sein kann, die in den Coussemakerschen Texten leider so zahlreich sind, reicht der Tonar wenigstens in dieser einer Handschrift des 14. Jahrhunderts entstammenden Gestalt an die Zeit des Commentators nicht heran. Denn er enthält mehrere Antiphonen aus einem Officium des heiligen Franz von Assisi. Diese Fassung des Melodieanfangs brauchte also erst lange nach dem Commentator entstanden zu sein.

falls andere Lage der Wendung auf *nostrae Sion*, dabei beobachtet werden kann und beobachtet werden muss, will man sicher gehen.

Aus dem bisher gesagten wird man sicher das eine erkannt haben: aus der ursprünglichen protus-Melodie in der *D*-Lage konnte die tetrardus-Melodie in der *G*-Lage entstehen, wie sie uns das Antiphonar der Cluniacenser und der Commentator überliefert. Und sie mit ihrem ♭ musste entstehen, wollte man nun einmal diesen Wandel vornehmen und dabei nicht zugleich die Tonverhältnisse und den Charakter der Melodie verändern. Das gilt natürlich nur von ihrem Anfang, der uns ja allein bisher beschäftigt hat. Die Beobachtung ihres weiteren Verlaufes führt uns nun auf den merkwürdigen Vorgang selbst, von dem ich im Anfang sprach, und damit zu gleicher Zeit auf die Ursache des Tonarten-Wandels.

Auch darüber berichtet die Alia musica. Diesmal ist es der Autor selbst (*a*), der uns belehrt. Mitten in das Capitel, das den authentischen und plagalen tetrardus (den 7. und 8. modus) zugleich behandelt, ist eine Abhandlung eingeschoben, die sich mit allen Tonarten beschäftigt. Und wo der Autor sich dann wieder dem 8. modus zuwendet, kommt ein Gegenstand zur Sprache, bei dem er unsere Antiphon vorführt und jenen Vorgang schildert.

Die Partie des Gesanges (*aperite portas*) in der sich dieser ereignet, setze ich gleich hierher, um mich durch einige zu der überlieferten Melodie nothwendige Bemerkungen nicht nachher unterbrechen zu müssen. Ich füge, um die Verbindung mit dem früher behandelten Anfang herzustellen, auch das Mittelstück (*et antemurale*) hinzu. Varianten, die die Gesangbücher in diesem zeigen, können füglich unberücksichtigt bleiben. Ich theile daher nur die Version des Antiphonars der Cluniacenser mit und gebe als Typus der Varianten, die sich diesem gegenüber in allen andern Büchern zeigen, die Fassung des Antiph. Solesmes. Ich bemerke dazu, dass sie im wesentlichen sämmtlich mit dieser Fassung übereinstimmen. Und mit Rücksicht auf das Verhältniss der *G*-Lage dieser tetrardus-Melodie zu ihrer ursprünglichen *D*-Lage als protus-Melodie hebe ich als wichtig hervor: Sie alle halten, wie das Antiph. Solesmes, denselben Umfang ein wie das Cluniacenser Buch und unterscheiden sich von ihm nur dadurch, dass sie auf *antemurale* einen Sprung anstatt des Melismas haben.

Auch der Abschnitt (*aperite portas*), in dem sich der Vorgang abspielt, hat Varianten, und zwar stärkerer Art. Diese mitzutheilen kann ich daher nicht unterlassen. Dazu ist aber vorweg dieses zu sagen: Die Versionen der Antiphonarien Toul, Reims und Hermes-

dorff müssen schliesslich unberücksichtigt bleiben, weil sie, wie man sehen wird, nicht die entscheidende Wendung haben, die der Autor vor Augen gehabt hat. Die anderen drei stimmen in dem für uns wesentlichen mit einander überein.

Wie früher (S. 6) gebe ich nun die Melodie zuerst in der *G*-Lage des tetrardus, wie sie in dem Antiphon. der Cluniacenser überliefert ist (Reihe 1) mit den darüberstehenden Varianten (a, b, c, d) und dann darunter (Reihe 2) eine Quarte tiefer in der *D*-Lage des protus, wie sie dem Autor vorgelegen hat; und zwar um alle unnöthigen Weitläufigkeiten zu vermeiden, nur nach der Version des genannten Buches.

| | | |

netarum partitio; und 326 ff. die 3. Columne in den Tabellen aus Bernelini Musica).

Diese Stelle der Alia musica sagt also, dass der 8. modus, der tetrardus plagalis, sich in derselben Octave wie der 1. modus, der protus authentus, bewegt. Er unterscheidet sich aber von dem anderen dadurch, dass er durch *G* seine Bedeutung als Tonart erhält, während der authentische protus sie durch den Ton *a* bekommt. Also die bekannte, im Mittelalter häufig besprochene Thatsache der Doppelfunction der Octave *D—d*, in der das einemal, im 8. modus, *G*, das anderemal, im 1. modus, *D* der Grundton ist, was eben in der zwiefachen Theilungsart der Octave durch die Töne *G* und *a* zum Ausdruck kommt. Dann heisst es weiter: Wer das nicht weiss, der fällt fehlerhafterweise bald in die eine bald in die andere dieser Tonarten. Und als Beispiel dafür giebt er nun die Antiph. *Urbs fortitudinis*, die in ihrem Anfang dem 1. modus angehört und in den 8. modus ausgeht infolge eines Vorganges, der sich in dem Abschnitt *aperite portas* ereignet.

Um nun gleich an der Melodie selbst zu verfolgen, was der Autor hier schildert, beobachten wir natürlich ihre *D*-Lage (S. 12, 2. Reihe), in der ja die Melodie damals stand.

So wie hier kann in der That die Melodiewendung auf *aperite portas* gewesen sein, die die Alia musica im Auge hat. Und in Bezug auf den Ton *G* am Schluss des Abschnittes, dem das *c* aller Bücher mit Ausnahme der Variante d entspricht, muss sie so gewesen sein. Denn dieses *G* macht es, noch unterstützt durch das vorhergehende *G* auf *aperite* (gleich dem *c* der einmüthigen Tradition) begreiflich, dass in diesem Melodieabschnitt die Vorstellung des tetrardus entstanden sein kann. Fragt man aber, wie und wesshalb dieser Eindruck nun in Wirklichkeit zu Stande gekommen ist, so sagen die Worte des Autors, dass ein semitonium mit dieser Angelegenheit in irgend welcher Art verknüpft ist. Und weiter legt es der Ton ♭ auf *aperite* (das dem *e* der meisten Gesangbücher entspricht) und das ihm vorausgehende *a* (das sich ausnahmslos aus dem *d* aller Bücher ergiebt) nahe, dass hier die Stelle des fraglichen semitoniums ist. Denn mit dem *a* brächte ein gegen das ♭ einzutauschendes ♭, dem jenes in den Gesängen so oft seinen Platz einräumen muss, das semitonium *a*-♭ zu Stande.

Dabei ist noch eines zu fragen. Ist die Verbindung, in die der Autor das semitonium mit dem Ton *G* (*chordae, quae est M*) bringt so gemeint, dass beide in der Melodie selbst auch unmittelbar an einander

treten als ♭ *a G* auf ***aperite*** (wie es dem *e* einiger und dem *dc* aller Versionen mit Ausnahme der Cluniacenser entspricht)? Oder ist gemeint, dass sie nur der Tonleiter nach aufeinanderfolgen, und dass man diese Folge ♭ *a G* empfindet, auch wenn die Melodie zwischen ♭ und *G* nicht das vermittelnde *a* in tonleitermässiger Weise hat (wie es nach dem Antiph. der Cluniacenser auf eben diesem ***aperite*** der Fall wäre)? Das zu beurtheilen müsste man die Melodie in der Version des Autors kennen. Aber auch ohne diese Alternative entscheiden zu können, wird man aus den Worten des Autors diesen Vorgang entnehmen: Jener Unerfahrene hat in dem Abschnitt *aperite portas* auf den Silben *peri*, nicht wie es sich gehört, das semitonium, den halben Ton *a*-♭, sondern den ganzen Ton *a*-♮ gesungen. Und dadurch hat er, da der Abschnitt mit *G*, dem Grundton des tetrardus, schliesst und auch schon gleich nach dem falsch gesungenen ♮ diesen Ton hat, den Eindruck des tetrardus hervorgerufen, für den ja der Ton ♮ charakteristisch ist. Hätte er das semitonium *a*-♭ gesungen, so wäre dieser tetrardus-Charakter nicht entstanden. Bei dieser Auffassung erklärt sich der Vorgang durch das nächstliegende, den sicher häufig gemachten Fehler, bei der Verwendung der Tonstufe, die auch dem Mittelalter in der doppelten Gestalt von ♮ und ♭ geläufig ist, das eine statt des anderen zu singen.

Es wird daher wohl mancher, vielleicht jeder zuerst zu der obigen Erklärung greifen, die den Vorgang mit so unanfechtbaren Mitteln in Scene setzt. Und desshalb habe ich ihr und allem, was für sie spricht, so breiten Raum gegeben. Allein man darf dabei nicht stehen bleiben. Ich sagte vorher: Man wird aus den Worten des Autors den genannten Vorgang entnehmen. Es hätte aber heissen sollen: Man wird geneigt sein, sich die Worte des Autors in diesem Sinn zurecht zu legen. Und in der That muss man sie sehr zurecht legen, wenn sie den Vorgang so schildern sollten, wie er oben dargestellt wurde. Mehr als das, man darf eigentlich nicht sehr genau gelesen haben, und man muss dem Autor Gewalt anthun, sowohl seiner Ausdrucksweise, als auch dem, was er hat sagen wollen.

Bei der oben gegebenen Erklärung der Stelle ist von dem semitonium doch in dem Sinn die Rede, dass der Unkundige es fälschlicherweise nicht benutzt hat. Wäre das gemeint, so hätte der Autor doch sagen müssen: Die Antiphon schliesst in der 8. Tonart, weil ein Unkundiger den halben Ton nicht gebraucht hat. Er sagt aber: Die Antiphon schliesst in dieser Art *propter semitonium, quod ... imprudens non .... subjunxit.* Man muss dem Autor eine sehr merk-

würdige Sprache zutrauen, wenn er mit diesen Worten ausdrücken soll, dass der Unkundige das semitonium nicht zugefügt hat, und dass desshalb die Antiphon die Wendung zum 8. modus erhält. Das wäre etwa so, um ein recht augenfälliges Beispiel zu geben, als wenn jemand sagte: Der Mann ist gestorben an der Medizin, die er nicht angewandt hat, und er meinte damit: der Mann ist gestorben, weil er die Medizin nicht angewandt hat. Wenn man den Autor aber als vernünftigen Menschen reden lassen will, so sagt er: Die Antiphon schliesst im 8. modus wegen eines semitoniums (*propter semitonium*), d. h., weil er ein semitonium gebraucht hat. Also gerade das Gegentheil von dem, was die obige Erklärung aus dem Vorgang herausliest, das Gegentheil nämlich von der Nichtanwendung des semitoniums als der Ursache der Tonartveränderung. Aber es heisst ja im Text *propter semitonium, quod .... imprudens non .... subjunxit.* Das enthält also doch eine Negation. Freilich. Aber was hier negirt wird, ist nicht die Anwendung des semitoniums. Denn wenn es von diesem semitonium nun heisst *quod .... imprudens non suo loco subjunxit*, so kann nicht die Anwendung des Halbtons, die durch *propter semitonium* eben als Fehlerquelle genannt ist, das sein, was durch das *non* negirt werden soll. Nicht also das *subjunxit* wird negirt, sondern das *suo loco*; oder genauer: das *non suo loco* ist eine nähere negirende Bestimmung für das *subjunxit*. Um auch das an dem Beispiel mit der Medizin deutlich zu machen, möge es heissen: Der Mann ist gestorben an der Medizin, die er nicht an dem für sie bestimmten Ort angewandt hat. Das will sagen: Er hat die Medizin angewandt, aber nicht an dem rechten Ort (z. B. innerlich, statt, wie bestimmt war, äusserlich); darum ist er gestorben. So hier: Der Unkundige hat das semitonium angewandt, aber nicht an seinem Ort; daher ist die Antiphon in den 8. modus hineingerathen.

Die Bedeutung dieser näheren Bestimmung durch *non suo loco* darf man ja nicht aus dem Auge lassen, und bei dem oben angenommenen Vorgang wird das *suo loco* ganz übersehen oder es hat die wenig sagende Bedeutung als die Stelle, an der das semitonium in der Melodiewendung auf *aperite portas* steht (nämlich bei *aperite*). Jetzt aber bekommt das *non suo loco* einen viel mehr bedeutenden Inhalt, und zwar ganz im Geiste des Autors der Alia musica. Er spricht nämlich (133a, Z. 1 ff. *Quod vero ait: suum semitonium* etc.) gelegentlich der Erläuterung einer übrigens sehr dunklen Stelle der Expositio (132a, Z. 9 v. u. ff.: *in cujus diapason suum semitonium explicat* etc.) von der Bedeutung der Lage der halben Töne in den Octaven-

gattungen folgendermaassen: *unaquaeque species diapason secundo* [wohl *duobus*] *suis semitoniis insignitur, quae si loco mota fuerint, totam qualitatem tropi transmutant, suo loco servata conservant.* Und eben diesen *locus* der beiden *semitonia* giebt er vorher (127b, Abs. 1) bei der Aufzählung der Octavengattungen als das ihnen charakteristische an (bei der 1. Octavengattung *A* $\underbrace{B\ C}_{6}$ *D* $\underbrace{E\ F}_{3}$ *G a* z. B. den *tertius* und *sextus locus*).

In unserer Stelle *quod non suo loco subjunxit* bedeutet *suus locus* also den Ort, der in diesem Sinne dem semitonium zukommt. Demnach heisst es: Der Unkundige hat das semitonium an einer Stelle, nicht der Melodie, sondern der Tonleiter gebraucht, die ihm nicht zukommt.

Auch die folgenden Worte *eo, ubi aperite portas intulit* wollen sich der Deutung bei der früheren Annahme nur schwer fügen. Man kann ihnen nicht anders beikommen, als wenn man dem *intulit* einen sehr fern abliegenden Sinn giebt, und seine Zuflucht bei dieser geschraubten Ausdrucksweise nimmt: Der Unkundige hat das semitonium nicht gebraucht, wo es in der Melodie hingehört, nämlich da, wo er das *aperite portas* vorbrachte (*intulit*). Hätte der Autor das gemeint, so hätte er sicherlich nicht *intulit* sondern einfach *cantavit* oder ähnliches gesagt.

Dieselben Worte gewinnen aber, wenn man dem Schriftsteller bisher gefolgt ist, mit einer ganz natürlichen Ausdrucksweise eine inhaltreichere Bedeutung: Der Unkundige hat das semitonium als an einem ihm nicht zukommenden Ort da gebraucht, wo er es in die Wendung bei *aperite portas* hineingebracht hat.

Welches ist aber nun das semitonium, dessen Benutzung, wie wir nunmehr wissen, es war, was die Wendung zur 8. Tonart verursacht hat? Der halbe Ton a-♭ kann es natürlich nicht sein, da sein Gebrauch ja die gegentheilige Wirkung auf die Tonalität ausübt. Ist somit das semitonium *a*-♭ überhaupt ausgeschlossen und muss man nach einem anderen suchen, das jener Unkundige angewandt hat, so erinnere man sich dabei der sehr genauen Beschreibung, die der Autor von der Lage des halben Tones giebt. Er sagt: *semitonium, quod chordae, quae est M, imprudens .... subjunxit.* Der Ton *G* ist es also, dem der Unkundige den halben Ton angefügt hat. Auch hier wie bei jeder anderen bisher erwogenen Einzelheit tritt die Schwäche der Interpretation in der früheren Deutung zu Tage. Denn unter einem dem Ton *G* angefügten semitonium kann man wieder a-♭ von vornherein eigentlich nicht verstehen, da dieser halbe Ton dem *G* nicht unmittelbar folgt. Zwischen *G* und dem Halbton a-♭ liegt erst noch der ganze Ton *G*-*a*.

Um sich also für das erwünschte *a-♭* entscheiden zu können, müsste man dem Text des Autors wie auch sonst eine zum mindesten weitherzige Auslegung geben, die nur möglich ist, wenn man ihm eine ungenaue Ausdrucksweise unterstellt. Die neuere Deutung hingegen kann auch hier auf ihrem bisherigen Weg bleiben, einfach den Spuren des Autors zu folgen, ohne Weitherzigkeit und Gezwungenheit in der Auslegung und ohne Concessionen. Danach aber kann das semitonium als mit dem Ton *G* verbunden nur in dem einen Falle gelten, wenn zwischen *G* und dem ihm unmittelbar folgenden Ton das Verhältniss des halben Tons besteht. Eine solche Verbindung ist es, deren sich der Unkundige nach des Autors Meinung in der Melodiewendung zu *aperite portas* schuldig gemacht hat. Und da bleibt nun für eine weitere Ueberlegung und Auswahl zwischen verschiedenen halben Tönen kein Raum: *semitonium, quod chordae, quae est M, imprudens non suo loco subjunxit eo, ubi aperite portas intulit,* der halbe Ton, den der Unkundige dem *G* als an einer ungehörigen Stelle anfügte, da nämlich, wo er es in die Melodiewendung auf *aperite portas* hineinbrachte, ist ***Fis-G.***

Dieses Ergebniss ist in der That im höchsten Maass überraschend. Und ich gestehe es, ich habe immer von neuem versucht, ob die Worte der Alia musica nicht doch zu einem anderen Resultat führen möchten. Und ich wiederhole, absichtlich habe ich die andere Deutung wie mir, so dem Leser in ausführlicher Breite vorgeführt und als Gegengewicht gegenübergestellt. Freilich liess sich dessen Schwere nicht zu ihren Gunsten vergrössern. Denn man mag die Worte drehen und wenden wie man will, sie ergeben als das fragliche semitonium nicht *a-♭*, sondern *Fis-G*. Und dieses Resultat findet seine Begründung nicht nur in den Worten, sondern ebenso auch in den Thatsachen.

Zunächst in der Melodie selbst, wie wir sie aus der Ueberlieferung (S. 12, Reihe 2) erschlossen haben. Man wird auf den ersten Blick erkennen, wo in der Melodiewendung auf *aperite portas* der halbe Ton gesungen worden ist. Nicht auf ***aperite***, wie bei der Annahme des semitoniums *a-♭*, sondern am Schluss der Wendung auf der Silbe *tas* von *portas*. Statt der beiden letzten Töne *FG* hat jener Sänger das semitonium *Fis-G* gesungen (und vielleicht auch schon den ersten Ton auf dieser Silbe als *Fis*; doch lässt sich das nicht so bestimmt entscheiden und ist für uns im Augenblick auch nebensächlich). Die Melodie der Tradition bietet also durch ihren Ausgang in *FG* thatsächlich die Gelegenheit, irrthümlich dafür das semitonium *Fis-G* zu singen, das wir aus der Alia musica herausgelesen haben. Und so

bestätigen sich beide, diese Version der Melodie und die Angabe der Alia musica gegenseitig.

Das semitonium *Fis-G* findet eine weitere Bestätigung in dem Zusammenhang, in dem der Autor von der Antiphon überhaupt spricht. Wie wir oben (S. 13) sahen, soll sie ein Beispiel geben für den Fehler, aus der Tonart des authentischen protus in den plagalen tetrardus zu gerathen, die sich beide in derselben Octave *D-d* bewegen, ein Fehler, in den leicht geräth, wer die unterschiedliche Bestimmung ihrer Tonalitäten nicht kennt, der Tonalität des 8. modus durch den mittleren Ton *G*, der des 1. modus durch *a*. Die Antiphon gehört dem 1. modus an, mit dem sie auch beginnt. Von tonaler Bedeutung für sie ist also neben der finalis *D* der Ton *a*. Und der Autor will an ihrem Beispiel nun zeigen, wie an der bewussten Stelle *aperite portas* der Umschlag in den 8. modus dadurch erfolgt, dass der Ton *G* eine Bedeutung gewinnt, die ihm nicht zukommt: er reisst die Herrschaft an sich, indem er sich als der Ton festsetzt, der die Tonalität bestimmt. Und das wird bewirkt durch jenes semitonium, das der Unkundige in diese Stelle eingeführt hat.

Ich muss hier noch einmal auf den Halbton *a*-♭ zurückkommen. Statt seiner sollte nach der früheren Annahme fälschlicherweise *a*-♮ gesungen und dadurch der Eindruck des tetrardus hervorgebracht werden. Dass durch die Beziehung des ♮ zu *G* der tetrardus sich bemerkbar machen kann, während bei ♭ dieser Eindruck nicht möglich ist, das ist ohne Zweifel richtig. Aber was der Autor beweisen will, wird dadurch nicht berührt. Denn wenn die Tonalität von *G*, je nachdem ♭ oder ♮ erklingt, auch eine andere ist, so wird sie doch in dem einen Fall nicht mehr wie in dem anderen durch dieses *G* bestimmt. Der Punkt, von wo aus die Tonalität bestimmt wird, bleibt in beiden Fällen das nämliche *G*, ob nun mit dem ♮ der Eindruck des tetrardus entsteht, oder ob mit dem ♭ sich eine andere Tonalität bemerkbar macht. Das Charakteristische, wofür der Autor an der Antiphon ein Beispiel geben will, besteht aber nicht blos darin, dass der tetrardus hervorgerufen wird, sondern darin, dass er hervorgerufen wird, indem *G* zum Ausgangspunkt der Tonalitätsempfindung wird. Und zwar gelangt *G* zu dieser führenden Stellung durch das, was der Sänger irrigerweise ausführt, während *G*, wenn er den Fehler vermiede, diese Bedeutung nicht gewinnen würde. Da nun — bei der Annahme von *a*-♭ als dem fraglichen semitonium — durch das fälschlich gesungene ♮ der Eindruck des tetrardus zwar entsteht, aber ohne dass dabei zugleich dem Fall gegenüber, dass dieser Fehler

vermieden und ♭ statt ♮ gesungen würde, in der Bedeutung für die Tonalitätsbestimmung ein Umschwung zu Gunsten des *G* hervortritt, so kann das semitonium, das in dem Tonalitätswechsel die entscheidende Rolle spielt, nicht *a*-♭ sein. Es ist aber ein Umschwung zu Gunsten des Tones *G*, wovon der Autor spricht. Und die Art, in der sich dieser vollzieht, gewahrt man, wenn man den Verlauf der Melodie bis zu dem Punkt, wo er erfolgt, beobachtet (siehe die Darstellung der Melodie S. 6 u. 12, 2. Reihe). In der ganzen Partie vor *aperite portas* kommt der protus ungetrübt und kräftig zum Ausdruck. Und ganz in diesem Sinne wirkt das häufig wiederkehrende, nachdrücklich hervortretende *a*. Die Beziehung des protus-Grundtons *D* zu diesem Ton, der die Octave *D-d*, wie der Autor sagt, im Geiste des protus theilt, beherrscht bis hierher die Melodie. Und aus diesem so ausgesprochenen protus-Eindruck findet in *aperite portas* der Umschwung in den tetrardus statt. Das *G* reisst nun die Gewalt an sich. Die Beziehung *D-a* wird verdrängt durch die, in die sich *G* zu *D* setzt; die Tonalität, die sich in der Theilung der Octave *D-a-d* ausspricht, wird verdrängt durch die, welche in der Theilung *D-G-d* den theoretischen Ausdruck findet.

Nach der Meinung des Autors muss es aber, wie ich wiederholentlich betone, jenes semitonium sein, von dem die Wirkung ausgeht, die den Ton *G* so in den Vordergrund rückt, dass von ihm die Tonalitätsempfindung beherrscht wird. Und das kann nur der auf das *G* hinleitende halbe Ton *Fis-G* sein. Wieder also dasselbe *Fis-G*, das wir durch gewissenhafte Uebertragung des Wortlautes als die Ursache des Tonalitätswechsels herausgefunden haben. So treffen hier der durch keine Interpretation getrübte Inhalt der Worte des Autors und das Ergebniss aus den Thatsachen, die er beleuchten will, auf einen Punkt zusammen. Und dieser Punkt muss der richtige sein.

Es versteht sich von selbst, dass der Ton auf der Silbe *ri* von *aperite* — derselbe, der durch die frühere Annahme in Frage gestellt wurde — nicht ♭ sein kann, sondern ♮ sein muss. Denn nur mit ihm kann die Vorstellung des tetrardus überhaupt entstehen. Aber was den Eindruck dieser 8. Tonart wirklich erzwingt, ist das semitonium *Fis-G*, mit dem die Melodiewendung auf den Ton *G* ausgeht. Die dem semitonium eigenthümlich gleitende und zwingende Weise drängt so nach dem Schlusston *G* hin, dass er dadurch als besonders bedeutungsvoller Ton hervortritt und nun zum Beherrscher der Tonalität emporgehoben wird. Eine Wirkung, die vielleicht noch erhöht wird, wenn das semitonium, wie hier, durch einen leiterfremden Ton zu

Stande kommt. Es sticht dann um so mehr hervor und verstärkt durch das gesteigerte Drängen in den Schlusston auch dessen Gewicht.

Freilich bleibt hier noch eine grosse Frage. Die Thatsache, dass nach der Meinung der Alia musica das semitonium *Fis-G* durch die Hervorkehrung des *G* die Vorstellung der *G*-Tonart hervorrufen soll, ist unanfechtbar. Aber die Art, wie ich diese Wirkung des semitoniums eben darlegte, ist die, die wir heute empfinden und viele Generationen vor uns empfunden haben. Die zwingende Kraft des halben Tones ist ein Produkt unserer ganzen Empfindungs- und Anschauungsweise, auf das engste verknüpft mit dem in uns herausgebildeten Tonalitätsgefühl.

Ist mit dieser Art zu empfinden, mit dieser Empfindlichkeit, möchte ich sagen, dem semitonium gegenüber auch jene Zeit begabt, die aus der Alia musica zu uns spricht? Oder schieben wir ihr unsere eigene Empfindung unter, wenn wir uns die vom Autor verspürte Wirkung des semitoniums auf jene Art, wie ich es oben that, erklären? Eine Gefahr, in der man stets ist, wenn man Thatsachen erklären will, die, soweit sie in die Empfindungswelt hineinragen, zu allerletzt auch nur durch die Empfindung entschieden werden können. Und schliesslich vermag man doch nur seine eigenen Empfindungen zu empfinden.

Die Art der Wirkung des semitoniums auf jene Zeit, die wir voraussetzen müssen — das ist noch die grosse Frage, die sich bei dem Ergebniss, das zu dem *Fis-G* geführt hat, aufthut. Und wer möchte daran zweifeln, dass sie eine weit über das Geschick der einen Antiphon hinausgehende Tragweite hat? Gerade desswegen aber wäre es vermessen, im Handumdrehen eine Entscheidung zu treffen, und es wäre auch zwecklos, darüber schon jetzt eine Diskussion anzustellen. Ich bescheide mich zu sagen, dass mit demselben Augenblick, in dem sich das chromatisch erhöhte *Fis* aus den Worten der Alia musica enthüllt, sich auch die grosse Frage nach dem Wie der Wirkung auf das Ohr und die Vorstellung jener entlegenen Zeit aufthut. Die Wirkung selbst aber, die das *Fis* ausübte, dass der chromatisch gewonnene halbe Ton unterhalb des *G* die Vorstellung der tetrardus-Tonart erweckte, ich möchte sagen aufdrängte, ist eine Thatsache.

Der Autor rügt, dass jener *imprudens* in das *aperite portas* das chromatisch gebildete semitonium eingeführt hat. Und er rügt auch die Folge, die von hier aus auf den weiteren Verlauf der Antiphon ausgeübt worden ist. Nachdem einmal der Eindruck des tetrardus entstanden ist, setzt er sich fest und bleibt herrschend und mächtig bis zum Schluss des Gesanges. Die Antiphon, die in der protus-Tonart

beginnt und bis zu jenem *aperite portas* verläuft, kommt nun in das Fahrwasser des tetrardus und schliesst mit ihm. Ja, genau genommen, rügt er das semitonium wegen der Folgen, die es hat. Rügt er es auch an sich? Hält er es immer und unter allen Umständen für einen Fehler, dem *G* das chromatische *Fis* beizugeben? Und ist es auch immer falsch, diesen Ton anzuwenden und insbesondere ihn als einen Ton zu empfinden, der mit der Tonalität des tetrardus verknüpft ist?

Der Autor sagt ausdrücklich, dass das semitonium nicht an seiner Stelle (*non suo loco*) steht. Und früher schon (S. 16) war bemerkt worden, dass sich das auf die Stelle der Tonleiter bezieht. Der tetrardus *G a* ♭ *c d e f g* hat seine beiden halben Töne an den bestimmten Punkten seiner Tonleiter. Es gehört sich nicht, dass das semitonium, das von Rechts wegen zwischen der 6. und 7. Stufe steht (*e-f*), durch das Chroma zwischen die 7. und 8. Stufe verrückt wird (*fis-g*). In die Tonleiter des tetrardus gehört der Ton *Fis* also nicht hinein, wie er in keine Tonleiter, ja wie überhaupt kein chromatischer Ton in die Leiter irgend einer Tonart hineingehört. Aber etwas anderes ist es, die Tonart, die aus der diatonischen Tonleiter herauswächst, und die durch die Lage der halben und ganzen Töne, wie sie die Tonleiter hervorbringt, bestimmt wird, als solche aufzufassen. Hierbei ist jeder chromatische Ton ausgeschlossen. Und ein anderes ist bei der Verwendung eines chromatischen Tones in der Melodie sein Verhältniss zu deren Tonart. Auch hier fällt er aus der Tonart heraus und stört sie. Er ist nur eine augenblickliche zufällige Erscheinung in der Melodie, die zu dem Wesen ihrer Tonart nicht gehört. Und die Tonart, der die Melodie gehorcht, und die sich in ihr ausspricht, bleibt doch dieselbe, auch wenn der chromatische Ton sie vorübergehend abändert. Und der chromatische Ton ist doch ein Bestandtheil der Melodie, auch wenn deren Tonart gegen ihn als einen ihrer Bestandtheile Protest erhebt. Ist in diesem weiteren Sinn das *non suo loco subjunxit* des Autors aufzufassen? Steht das mit dem *Fis* gebildete semitonium zwar nicht an der Stelle der Tonleiter, wie es ihrem natürlichen Bau nach sein müsste? Aber kann es trotzdem in Melodien des tetrardus, von dem hier die Rede ist, oder sonst auch einer anderen Tonart eine Stelle haben? Ich werfe diese Frage schon hier auf, ohne sie im Sinne des Autors der Alia musica mit Bestimmtheit beantworten zu können. Späterhin (im IX. Abschnitt) werden wir ihr bei einem gleichfalls sehr alten Schriftsteller wieder begegnen und im Stande sein, darüber völlige Klarheit zu schaffen.

Hier aber können wir schon eines aus der Schilderung des Autors mit aller Sicherheit schliessen. Wie er die Sache auch angesehen hat, das chromatische *Fis* ist in der Antiph. *Urbs fortitudinis* an jener Stelle gesungen worden. Und nicht bloss von dem einen imprudens ist es geschehen. Sondern nach der eigenen Meinung des Autors ist dieser imprudens nur der gewesen, der es zuerst gethan hat. Nachher ist es dabei geblieben. Und es hat nicht bloss bei diesem Einen die Wirkung gehabt, den Eindruck des tetrardus hervorzurufen. Und ferner nicht bloss bei ihm hat dieser Eindruck dann zweitens die eminente, zwar gerügte aber nicht mehr zu beseitigende Folge gehabt, dass sich die Tonart in der Vorstellung nun derart festsetzte, dass sie den Rest der Antiphon bis zum Schlusse beherrscht. Sondern das ist die allgemeine Empfindungs- und Auffassungsweise geworden und geblieben. Das ist nur möglich, wenn das zur Zeit des Autors und schon von der Zeit an, da die Antiphon in dieser Art gesungen wurde, die Auffassungsweise gewesen ist. Danach muss allgemein die Empfindung geherrscht haben, dass die Verbindung des *Fis* mit dem *G* etwas den tetrardus-Melodien eigenthümliches sei, und dass mit dieser Verbindung der Eindruck dieser Tonart verknüpft ist. Und nach der Lage der Dinge in der Antiph. *Urbs fortitudinis* hat man wenigstens zu vermuthen, dass diese Empfindung entstand, namentlich wenn am Schluss eines Melodieabschnittes, wie hier, oder am Schluss der ganzen Melodie in cadenzirender Weise das semitonium *Fis-G* auftritt.

Und nun können wir auch den Zeitraum bestimmen, innerhalb dessen mit der Antiphon die Veränderung vor sich gegangen ist, die sie im tetrardus schliessen machte. Der alte Expositor weiss davon noch nichts (siehe S. 5). Ihm ist der Gesang einfach eine Melodie des authentischen protus, unter dessen Antiphonen sie die Recapitulation (b^1), die Originalgestalt der Expositio, als ein Beispiel besonderer Art mittheilt. Zwischen der Abfassung dieses alten Bestandtheils also und dem Bericht des Verfassers (*a*), der von dem Wandel erzählt, hat sich dieser vollzogen. Und der Autor selbst giebt das zu erkennen. Denn in dem Text der alten Expositio (*b*), den er seiner Schrift einverleibt und commentirt, hat er (129b, Z. 21 ff. *Similiter autem* etc.) bei der Aufzählung der Beispiele für den authentischen protus die Antiph. *Urbs fortitudinis* einfach unterdrückt und statt ihrer eine andere: *Posuerunt super caput* hingestellt. Er hat also von dem Unterschied zwischen dem, was die alte Expositio (b^1) über *Urbs fortitudinis* berichtet, und dem, was er aus seiner Zeit darüber

zu berichten hat, Notiz genommen. Und er hat danach bei der sonst fast wörtlichen Wiedergabe des Textes des alten Expositors hier eine dem entsprechende redactionelle Aenderung gemacht.

Die wesentlichste Aufgabe unserer Untersuchung über die Antiphon: die Feststellung des chromatischen *Fis* und seiner Wirkung ist zwar hiermit erfüllt. Aber im Interesse der Tonalitätsfrage müsste man nun auch wissen, welche Bewandtniss es mit dem Ausgang der Melodie, dem jetzt noch folgenden letzten Melodieabschnitt hat. Hierzu vergegenwärtige man sich ihren ganzen Verlauf bis zu diesem Punkt. Wie ihr Anfang zur Zeit des Autors der Alia musica war, konnte man aus der überlieferten Melodie feststellen (Darstellung S. 6). Dabei lassen wir, um unnöthige Weiterungen zu vermeiden, die Modification der Wendung auf *nostrae Sion*, die sich aus dem Bericht der alten Expositio ergiebt (s. S. 6, letzt. Abs. ff.), hier wie auch weiter unten bei Seite. Auch in der Fortsetzung des Gesanges, soweit wir sie bisher beobachtet haben, ist das Verhältniss zwischen der überlieferten Melodie und der des Autors ganz klar, wie man sich aus der S. 12 gegebenen Darstellung dieses Stückes vor Augen führen kann, das ich hier noch einmal wiederhole (aber ohne die jetzt überflüssigen Varianten zu der überlieferten Melodie (1. Reihe), und in der *D*-Lage (2. Reihe) mit dem aus dem Autor festgestellten *Fis* am Schluss dieser Partie):

1. Ueberl. tetrard.-Melod. i. d. *G*-Lage (Antiph. d. Cluniac.)

d e d d c d e g f g f e d e e d d d e c d c ♭ a ♭ c

2. Dieselbe als protus-Melodie, die in den tetrardus umschlägt, in der *D*-Lage

a ♭ a a G a ♭ d c d c ♭ a ♭ ♭ a a a ♭ G a G FisEFisG

et an—te—mu—ra———le: a—pe—ri—te por-tas,

In dem Mittelstück *et antemurale* zwischen *aperite portas* und dem oben (S. 6) mitgetheilten Anfang ist das Verhältniss der beiden Formen der Melodie zu einander dasselbe wie in diesem. Das heisst: Wie man sich den Anfang der ursprünglichen Melodie der *D*-Lage aus der überlieferten Melodie der *G*-Lage mit ihrem ♭ so konstruiren konnte, dass beide in allen Tonverhältnissen übereinstimmen, so kann man das gleiche auch mit dem Abschnitt *et antemurale* thun. Und wieder ebenso verhält es sich mit dem folgenden *aperite portas*. Aber um hier aus der überlieferten für die ursprüngliche Melodie in der *D*-Lage die gleichen Tonverhältnisse zu gewinnen, müsste man in diese auf der Silbe *tas* von *portas* beidemale statt *F* den Ton *Fis* einführen. Und das ist eben das *Fis*, mit dem *aperite portas* zur Zeit des

Autors, also doch wohl (siehe S. 17) auch an der ersten Stelle der Silbe *tas*, gesungen wurde.

Man kann nun umgekehrt sagen: So wie wir die Antiphon von Anfang an bis zu *aperite portas* aus der überlieferten Melodie und in diesem letzten Abschnitt zugleich mit Hülfe der vom Autor gemachten Schilderung construirt haben, konnte sie zu seiner Zeit wirklich gesungen worden sein. Auf sie passt durchaus, was er von ihr sagt: zuerst der ganze ungestörte Verlauf im Geleise des protus bis zu *aperite portas*, dann der verhängnissvolle Vorgang mit dem *Fis-G* am Schlusse dieses Abschnittes. Und ebenso konnte natürlich aus dieser von uns construirten Original-Melodie später einmal die überlieferte tetrardus-Melodie mit den gleichen Tonverhältnissen entstehen durch die Transposition um eine Quarte nach oben auf den Grundton *G*. Bei dieser wortgetreuen Wiedergabe wurde das im Verlauf des Anfangs im Original vorhandene *F* zu ♭ (Darstellung der Melodie S. 6) und das spätere *Fis* zu ♮ (Darstellung S. 23). Die beiden Fassungen bestätigen einander durchaus.

Nicht so einfach und nicht so ohne weiteres einleuchtend ist das Verhältniss in dem Ausgang der Melodie. Der noch folgende letzte Abschnitt lautet in allen Gesangbüchern völlig übereinstimmend, mit Ausnahme einer unbedeutenden und daher nicht zu berücksichtigenden Variante im Antiphonar von Toul. Indem ich ihn mittheile (1. Reihe), füge ich (2. Reihe) hier wie bisher die Wiedergabe der Melodie in der um eine Quarte tieferen *D*-Lage in den gleichen Tonverhältnissen hinzu:

	Schluss der vorhergehenden Partie (S. 23).													
1. Ueberlief. tetrardus-Melodie in der *G*-Lage (Antiph. d. Cluniac. u. d. and. Bücher)	d c	♮a ♭b c	c	c♮	a	♭c	a	aG	F	Ga	a	G	G
2. Dieselbe in der *D*-Lage	a G	FisE FisG	G	GFis	E	FisG	E	ED	C	DE	E	D	D
	por_tas,		*qui_a*	*no_bis_cum*			*De__us,*		*al__le*	*__lu_ja.*			

Zwar kann man sich auch für diesen Ausgang aus der überlieferten Melodie eine genau mit ihr übereinstimmende Fassung in der tieferen Quarten-Lage construiren, wobei das ♮ auch hier wie in *aperite portas* zu *Fis* wird. Und was sollte man schliesslich anders beginnen, um sich ein Bild von diesem letzten Verlauf des gegenseitigen Verhältnisses zwischen der überlieferten und der alten Melodie zu machen, als das Lagen-Verhältniss von vorher fortzusetzen? Aber die so gewonnene Melodie schliesst, wie sie als unteres

Spiegelbild der tetrardus-Melodie nicht anders schliessen kann, mit dem Ton *D*. Nach der Schilderung des Autors der Alia musica soll die Melodie, die er im Auge hat, im tetrardus schliessen. Also doch wohl nicht mit *D*, sondern mit *G*. Hier stösst man also auf ein Hinderniss in dem bisher glatten Verlauf der Angelegenheit. Man steht vor einer Frage, die ebenso gross an Bedeutung wie der Widerstand zäh ist, den sie einer unbedingt sicheren Antwort entgegensetzt. Die Antwort oder die Antworten, die man geben könnte, bleiben wie die Frage selbst, bis zu einem gewissen Grade ein Problem.

Wie könnte dieser letzte Abschnitt in der Melodie des Autors gelautet haben, wenn er doch in *G* schliessen soll? Vielleicht so, wie ihn die spätere tetrardus-Melodie hat? Dann wäre freilich eines unbegreiflich. Da doch der in dem vorhergehenden Abschnitt *aperite portas* durch das *Fis* hervorgerufene Eindruck des tetrardus die Wirkung haben soll, die Melodie bis zu ihrem Ende dieser Tonart unterthan zu machen, wie könnte gerade in dem Hauptschluss mit einemmal das *Fis* wieder verschwinden und dem *F*, wie es die überlieferte Melodie auf *Deus* hat, Platz machen? In dem Hauptschluss, der doch als solcher erst recht das einmal gehörte *Fis* für eine tetrardus-Wirkung in Anspruch nehmen müsste? Oder sang man vielleicht in der Originalmelodie statt dieses *F* den Ton *Fis*, der aber bei ihrer späteren Umbildung in die tetrardus-Fassung wegfiel? Aber wie sollte man sich, selbst das angenommen, die Entstehung der ganzen tetrardus-Melodie aus dieser alten Melodie vorstellen? Den letzten Abschnitt hätte sie einfach beibehalten, alles übrige aber um eine Quarte nach oben gerückt? Oder hatte die Originalmelodie als letzten Abschnitt eine andere Wendung gehabt als die der überlieferten Melodie? Aber der hätte ja auch bei der völligen Umbildung in den tetrardus beibehalten werden können. Man sieht, es entstehen lauter Fragen, aber ohne dass man sie zu beantworten vermöchte, und so könnte man noch weiter in infinitum fortfahren ohne Aussicht auf ein Resultat.

Nun ist aber noch eines möglich, das nach einer ganz anderen Richtung hin liegt. Beruht es zwar auch auf einer Voraussetzung, die wir nicht direct beweisen, sondern nur wahrscheinlich machen können, so führt diese Richtung doch zu einem bestimmten, in sich abgeschlossenen Resultat.

Man stelle sich nur einmal den ganzen Verlauf der alten Melodie, die der Autor der Alia musica im Auge hatte, in der bisher angenommenen Weise vor: Sie habe also bis auf den letzten Ab-

schnitt die Form, in der wir sie hergestellt haben, immer eine Quarte unter der überlieferten Melodie, dann aber den letzten Abschnitt, wie er auch im einzelnen gestaltet sein möge, mit dem Schluss auf *G*. Welch ein unförmliches Gebilde müsste das nach unserer und auch nach der Auffassung jener Zeit sein, so weit wir sie kennen. Ein Anfang, so charakteristisch wie möglich für den protus, nicht minder die ganze erste Partie mit dem protus-Schluss in *D* auf *ea murus* (Darstellung der Melodie auf S. 6, 2. Reihe). Dann der folgende Abschnitt *et antemurale* (S. 12, 2. Reihe), der ebenfalls ganz protus-artig, nur in der höheren Quinten-Lage verläuft und mit einer protus-Cadenz in dieser Lage, gewissermaassen der protus-Cadenz der Dominante *a* schliesst, ein Vorgang, der auch den kirchlichen Melodien des Mittelalters, soweit ich urtheilen kann, eigen ist (vergl. hierzu auch die Musica enchiriadis (Gerbert, Scr. I, 181a, letzt. Abs. Z. 4 ff.): *sonus idem finalis et sociales sui frequentiores in commatum vel colorum fine versantur.*)

Und diese Melodie sollte nun in Folge der Entartung durch das *Fis* in dem folgenden Abschnitt *aperite portas* in einer der ganzen vorhergehenden Haltung zuwiderenen Art in *G* geschlossen haben? Sollte der Autor wirklich dieses Gebahren am Schluss der Melodie haben schildern wollen? Oder meinte er etwas anderes? Nämlich dieses: Die Antiphon schliesst nicht in *G*, dem Grundton des tetrardus, sondern in *D*, dem Grundton des protus, in dem sie beginnt und ihren sonstigen Verlauf nimmt. Und der ganze letzte Abschnitt hat nun, wie alles voraufgehende, die Fassung der überlieferten tetrardus-Melodie, in der Lage der tieferen Quarte (Darstellung S. 24, 2. Reihe). So würde sie einheitlich in sich bis zuletzt verlaufen und mit dem Grundton des protus, wie sie angefangen hat, schliessen. Und der tetrardus, in dem sie aber doch nach Aussage unseres Autors schliessen soll? Der würde sich in ganz anderer Art bemerkbar machen als bei dem vorher angenommenen Schluss auf *G*. Jenes *Fis*, das der Unkundige in *aperite portas* hineingebracht hat, wirkt nun weiter. Auch in dem letzten Abschnitt erklingt dieser chromatisch erhöhte Ton anstatt des diatonischen *F*, auf der Silbe *a* von *quia* und auf *bis* von *nobiscum*. Und so bleibt dieselbe tetrardus-Wirkung, die er vorher ausgeübt hat, auch im letzten Abschnitt. Auch hier tritt wieder das *G*, jetzt zu Anfang des Abschnittes, als die dem plagalen tetrardus eigene Mitte der dem 1. und 8. modus gemeinschaftlichen Octave *D-d* in den Vordergrund durch das semitonium *G-Fis*, das dem *G* hier gleichfalls angefügt ist.

Alles dieses ist dem protus zuwider und ruft, wie nach der

Schilderung des Autors nun einmal angenommen werden muss, den Eindruck des tetrardus hervor. Es lässt diesen Eindruck auch in dem letzten Abschnitt nicht mehr verschwinden, trotzdem er und trotzdem also der ganze Gesang in *D*, dem Grundton des protus, schliesst. In dieser Weise geht die Melodie, die mit dem 1. modus, dem authentischen protus beginnt, in dem 8. modus, dem plagalen tetrardus aus, d. h. sie wird unter dem Eindruck des tetrardus, wenn auch nicht mit dessen Grundton geschlossen.

Mich dünkt, so könnte der Vorgang und die ganze Melodie, wie sie unser Autor vor Augen hatte, am ehesten beschaffen gewesen sein. Doch will ich auch dieses, so glaubhaft es erscheint, und ein so einfaches Verhältniss sich dann zur überlieferten Melodie ergiebt, noch problematisch lassen. Wäre es der Fall, so läge darin eine neue Bestätigung der Wirkung, die das chromatische *Fis* in Verbindung mit dem *G* hervorgerufen hätte. Und die spätere tetrardus-Melodie wäre aus dieser alten Melodie von vorn bis hinten hervorgegangen, indem sie ganz und gar unter Wahrung aller Tonverhältnisse aus der *D*-Lage um eine Quarte nach oben auf den Grundton *G* versetzt wurde. So wurde sie eine tetrardus-Melodie, die freilich, um der alten Melodie alles getreu nachbilden zu können, in ihrem ersten Theil den Ton ♭ benutzen musste und erst nachher ♮ benutzen konnte (siehe die Darstellungen S. 6, 23 und 24, die 1. Reihe). Also eine Melodie, die im Anfang vermöge des ♭ den von jenem Commentator Guidos gerügten protus-Charakter hat, und erst in der zweiten Hälfte, wo dieser Ton verschwindet und dem ♮ Platz macht, ihre tetrardus-Tonart ungetrübt zum Ausdruck bringt. Vielleicht spielt sich hier ein bestimmter Vorgang ab, der erst an viel späterer Stelle (im VI. Abschnitt) zur Erörterung kommen wird. Und schliesslich wurde der Melodie die letzte Gestalt gegeben, indem sie von dem ♭ befreit und durch das nunmehr allein herrschende ♮ zu einer reinen tetrardus-Melodie wurde (siehe die Darstellung S. 2, und S. 23 und 24, die 1. Reihe).

Und die älteste Fassung, von der der alte Expositor in der Recapitulation (b^1) und Reginos Tonar einfach als von einer protus-Melodie spricht? Wie verhält sie sich zu der des Autors der Alia musica (*a*), die durch das *Fis* gegen Ende in den tetrardus-Charakter umschlug? War sie dieselbe und hatte sie nur nicht das chromatische *Fis*, sondern anstatt dessen das diatonische *F*? Oder sollte auch sie den Ton *Fis* an jenen Stellen, wo ihn die Melodie des Verfassers der Alia musica hat, enthalten haben? Und hat der alte Ex-

positor nur nicht die Veranlassung gefunden, es zu erwähnen, oder als etwas besonderes hervorzuheben? Und zwar desshalb nicht, weil er daran als an einer ihm auch sonst geläufigen Erscheinung weiter keinen Anstoss nahm, und weil er ja überhaupt nicht wie sein Commentator, unser Autor, derartige Auseinandersetzungen wie die über die Doppelfunction der Octave *D-d* macht? Darauf ist im Augenblick noch keine Antwort zu geben. Der Autor der Alia musica zwar muss wohl meinen und lässt uns glauben, dass das *Fis* und die von ihm ausgehende Wirkung in die Melodie erst später hineingetragen worden ist (vergl. S. 22 unten). Ob aber nicht doch auch schon zur Zeit des alten Expositors und Reginos die Melodie ebenso beschaffen sein konnte, darüber werden wir uns nachher, wenn wir durch die folgenden Betrachtungen einen weiteren Blick gewonnen haben werden, ein eigenes Urtheil zu bilden vermögen. Gewisses lässt sich auch dann nicht sagen, da der alte Expositor nur schweigt, vielleicht nur verschweigt, und da Regino in seinem Tonar wie überhaupt so auch in diesem Fall keine Gelegenheit hat, von diesen Dingen zu sprechen.

Als das treibende Agens, das der ganzen Entwickelung der Melodie, wie sie auch im einzelnen verlaufen sein möge, den Anstoss gegeben hat, erkennen wir den Ton *Fis* und seine Wirkung auf die Tonalitäts-Vorstellung. Und das ist ein Vorgang, für jene ferne Zeit so überraschend und befremdend und von solcher Bedeutung, dass man ihm in der That eine grosse Tragweite zuerkennen muss.

II.

Das *Fis* in der Antiphon *Urbs fortitudinis* ist nicht ein alleinstehender Fall. — Chromatisch alterirte Töne von Schriftstellern theoretisch betrachtet. — Ihre thatsächliche Anwendung in den Gesängen. — Sie werden theils nur scheinbar beseitigt, theils wirklich getilgt. — Scheinbar beseitigt werden die Töne *Es* und *Fis* durch die Versetzung (Transposition) einer Melodie auf die höhere Quinte oder die höhere Quarte. Beispiele. Wirkung der chromatischen Töne. Modulation. — Melodien, die neben der diatonischen Tonstufe die chromatisch alterirte benutzen, können zwei verschiedenen Tonarten zugerechnet werden. Beispiele.

Merkwürdig und bedeutsam ist nicht blos die eben geschilderte Wirkung des Chromas auf die Vorstellung und Empfindung jener vergangenen Zeit, sondern allein schon die Existenz und die Bedeutung, die das Chroma im liturgischen Gesang des abendländischen Mittelalters gehabt hat. Denn wenn sich vorher in der Angelegenheit der Antiph. *Urbs fortitudinis* das Chroma offenbarte, so ist das keine alleinstehende zufällige Erscheinung. Dass vielmehr ausser dem allgemein geläufigen und ohne Skrupel fast wie leitereigen benutzten ♭ auch noch andere chromatisch alterirte Töne nicht blos im Bereich der Vorstellung jener Zeit, sondern, was viel mehr bedeutet, auch der Anwendung lagen, ist eine unzweifelhafte Thatsache, mit der wir noch einmal sehr zu rechnen haben werden.

Mit Absicht ist der in der vorhergehenden Untersuchuung behandelte Vorgang an die Spitze dieser Schrift gestellt worden. Er sollte gleich ihr Ziel kennzeichnen: nicht blos das Chroma aufzudecken, sondern auch seine Wirkungen und Folgen zu beobachten. Hier war es ein einzelner charakteristischer Fall. Nunmehr soll der Gegenstand in systematischer Weise behandelt werden.

Auch Andere haben schon die Existenz chromatischer Töne in dem liturgischen Gesang der abendländischen Kirche ausgesprochen. Ich rede nicht von solchen, die solche alterirten Töne vermuthet haben, theils ohne einen Beweis dafür zu geben, theils indem sie dabei den schwersten Irrthümern verfallen sind. Diese Funde sind völlig werthlos. Aber auch in durchaus richtiger Erkenntniss haben Andere die

Existenz chromatischer Töne festgestellt. Doch ist dies, so viel ich weiss, ausschliesslich geschehen im Hinweis auf eine bestimmte Erscheinung, die Transposition, von der alsbald die Rede sein wird. Und so hat HERMESDORFF in seinen Ausgaben kirchlicher Gesangbücher die auf diesem Wege gewonnenen chromatischen Töne sogar bei der Notirung der Melodien angewandt. Ich möchte das absichtlich gleich von vornherein aussprechen, da ich nun den Spuren des Chromas nach allen Richtungen hin nachzugehen versuche, um Niemandem sein Verdienst zu schmälern und zu gleicher Zeit die ganz anders geartete und umfassendere Aufgabe und das weitere Ziel hervorzuheben, die sich diese Schrift stellt.

Dass das Mittelalter chromatisch alterirte Töne in gewissermaassen theoretischer Art gekannt hat, ist nichts neues. Ich verweise auf die bei ODDO, De musica (Gerbert, Scr. I, 272 b, Z. 3 ff *Nos autem* etc.) aufgezählten Töne, deren Beschreibung *♭B*, ***Es*** und *es* ergiebt. Ja in dem Schema, welches (274) die ganzen Töne, Quarten, Quinten und Octaven von den Tönen *Γ* bis $\overline{d}$ aus darstellt, sind sogar die Töne *Cis*, *Fis* und deren höhere Octaven vorhanden unter Zeichen (*m* und $\overset{m}{ch}$), die mir sonst nirgends begegnet und vielleicht von Gerbert nicht correct wiedergegeben sind. Auch in ODDOS Dialogus de musica (Gerbert I, 262 a, Z. 11 v. u. ff. *Notandum est autem* etc.) ist der Ton *es* genannt, in dem hypothetischen Fall nämlich, dass der 7. modus (*G*) den Ton ♭ statt ♮ in seine Leiter aufnähme und so seinen Charakter als 7. modus verlöre und zum 1. modus würde. Dann müsste *e* um einen halben Ton [zu *es*] erniedrigt werden, damit es mit dem ♭ eine reine Quarte bilde. *)

*) Gerberts Text liest hier falsch *ut a sexta* (das wäre der Ton *F*) *ad eam* (d. i. der Ton ♭) *diatessaron fiat.* Es muss heissen, wie der Cod. Admont. (Gerbert, ebenda, Anm. b) hat: *a duodecima e ad eam diatessaron fiat et ad semitonium* (Gerbert liest *semitam*) *contrahatur.* In demselben Sinn ist die Fassung der Stelle in dem Cod. 1923 der Stadtbibliothek zu Trier (siehe P. Wagner in d. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 1891, S. 264, Abs. 1) *duodecima e contrahatur semitonio, ut diatessaron fiat ad eam* ♭. Desgleichen hat *duodecima* JOH. DE GARLANDIA (Coussemaker, Scr. I, 173 b, Z. 6), der hier wie sonst für die Lehre von der Verwendung der modi ODDOS Dialog, aber als ein Werk GUIDOS (168 b, Z. 7 v. u.) benutzt. Bei JOH. DE MURIS im Speculum musicae lib. VI (Coussemaker, II, 261 a, Z. 6 v. u.), der den Dialog gleichfalls GUIDO zuschreibt, ist die Stelle verstümmelt. Uebrigens kann kein Zweifel sein, dass ODDO den Ton *es* ins Auge gefasst hat. Denn er giebt die Intervalle für diesen hypothetischen 1. modus von *G* aus aufwärts in Uebereinstimmung mit der regulären Tonart (von *D* aus) (259 b, Abs. 3) folgendermaassen an: *tonus, semitonium, duo toni, semitonium* [*es*] etc.

Bedeutung gewinnen die chromatischen Töne erst durch ihre Anwendung. Und wirklich, ihre Anwendung ist eine absolut sichere Thatsache. Schon ihre Erwähnung und Vorstellung spricht dafür. Zwischen der Vorstellung und der Anwendung besteht eine Brücke. Oder eigentlich ist mit der Vorstellung auch die Anwendung ins Auge gefasst. Denn was hätte es für einen Sinn, sich die chromatisch alterirten Töne blos vorzustellen, wenn nicht mit Bezug auf ihre Anwendung? Und in der That, wenn von ihnen die Rede ist, spielt ihre Anwendung irgendwie hinein. Sei es auch nur, um sie abzuweisen, wie es Oddo, De musica thut, bevor er die oben genannten Töne ♭*B*, ***Es*** und *es* nennt (Gerbert I, 272 a, letzt. Abs. *Praeterea aliquando vitiosa* etc.), und nachher (272 b, Z. 20 ff., *De quibus eum* etc.). Und auch die wie mir scheint interpolirte Stelle *Sunt praeterea* etc. (275 a, Abs. ff.) spricht in demselben Sinn von den chromatisch alterirten Tönen. Aus beiden Stellen geht hervor, dass diese von ihnen verworfenen Töne zu ihrer Zeit irgendwie Anwendung fanden.

Bestimmter und nicht immer blos abweisend sprechen sich andere Autoren über die chromatischen Töne aus. Doch trotzdem können wir uns von der Art der Verwendung auch aus solchen Angaben kein Bild machen. Das können nur die Gesänge selbst gewähren. Aber, wie sie auf uns gekommen sind, findet sich in ihnen ausser dem ♭ neben ♮ kein chromatisch alterirter Ton. Also kein ***Es*** z. B., oder kein ***Fis***, weder überhaupt, noch, was das Charakteristische für die Verwendung des Chromas ist, in einem und demselben Gesang zugleich mit ihren natürlichen, unalterirten Tönen ***E*** und ***F***.

Und doch ist das Chroma in den Gesängen vorhanden, latent oder verwischt. Es kommt nur auf das richtige Verfahren an, es an die Oberfläche zu bringen und deutlich zu machen.

Und dafür sollen die folgenden Ausführungen nur den Weg weisen. Denn, wie sich an ihnen zeigen wird, handelt es sich um eine ungemein complicirte und, wenn sie zu bedeutenden Resultaten führen will, den ganzen liturgischen Gesang umfassende Riesenarbeit, die der Forschung freilich eine ganz neue und höchst lohnende Aufgabe stellt.

Hier muss nun, wie man schon an dem einen Fall der Antiph. *Urbs fortitudinis* erfahren hat, die Geschichte der Veränderung der Gesänge helfend eingreifen, wie sie sich in der verschiedenartigen Ueberlieferung der Melodien darstellt. Und nützen uns die Berichte

der Schriftsteller für sich allein nur wenig, so haben sie bei dieser Arbeit eine wichtige Rolle zu übernehmen: Sie geben uns die ersten Gesichtspunkte und sind unsere Führer in den viel verschlungenen Wegen des Arbeitsgebietes. Auf der gegenseitigen Unterstützung dieser beiden Quellen — der Gesänge in ihrer mannigfachen Ueberlieferung und der Schriftsteller — auf ihrer gegenseitigen Beleuchtung und Controlle beruht eben die Methode, die das eigenthümliche Material der mittelalterlichen Musik für seine Bearbeitung verlangt.

Die Veränderungen der Gesänge sind zu einem Theil dem Chroma zu verdanken. Denn zu diesem Theil sind sie entstanden, indem man sich bestrebte das Chroma so zu verwischen, dass es zunächst gänzlich verschwunden zu sein scheint. Aber die Veränderungen sind zu gleicher Zeit die Spuren, die es hinterlassen hat. Und indem man diese verfolgt, gewinnt man die Möglichkeit, die Ursache der Veränderungen, das Chroma selbst, wiederzufinden. Denn das will ich schon vorweg sagen, der Gesang der abendländischen Kirche hat einstmals — in einer noch nicht bestimmt zu begrenzenden Zeit — von dem Chroma einen unangefochtenen Gebrauch gemacht. Und erst später hat man es theils nur scheinbar beseitigt, theils in Wirklichkeit ausgetilgt. Das zu bewerkstelligen hat man gewisse Methoden angewandt.

Die Methode der ersten Art, chromatisch alterirte Tonstufen — ich meine immer mit Ausschluss des ♭ neben ♮ — zu beseitigen ist sehr einfach und ungekünstelt. Sie besteht in der Versetzung einer Melodie in eine andere Lage. Und zwar auf die höhere Quinte oder die höhere Quarte. Dadurch können zwei solcher Töne beseitigt werden: a) der Ton *Es* sowie dessen Octave *es* (hierbei auch zu gleicher Zeit das tiefe ♭*B*, das in der vom Mittelalter sanctionirten Tonreihe ebenfalls keine Stelle hat); b) der Ton *Fis* und *fis*. Oder vielmehr werden sie nicht eigentlich beseitigt, sondern nur versteckt, indem sie durch andere ersetzt werden. Es tritt für *Es* (und *es*) und den in derselben Melodie vorkommenden unalterirten Ton *E* (und *e*) das unverdächtige, allen geläufige, nicht als fremdartig angesehene ♭ (♭) neben ♮ (♮) ein. Und *Fis* (*fis*) neben *F* (*f*) findet seinen Ersatz durch ♮ (♮) neben ♭ (♭).

a) Und zwar wird durch die Transposition auf die höhere Quinte das chromatische *Es* (*es*) neben *E* (*e*) durch ♭ (♭) neben ♮ (♮) ersetzt.

Aus der Tonreihe ..... ♭B C D Es E F G a ♭ c d es e f ....

wird eine Quinte höher die in den Verhältnissen übereinstimmende Reihe ..... F G a ♭ ♮ c d e f g $\overline{a}$ $\overline{♭}$ $\overline{♮}$ $\overline{c}$ ....

Eine Melodie, die sich in der tieferen, ursprünglichen Lage (obere Reihe) bewegt und die Töne *Es* (*es*) und *E* (*e*) zu gleicher Zeit benutzt, kann also unter Wahrung aller ihrer Tonverhältnisse in diese um eine Quinte höhere Lage (untere Reihe) versetzt werden. Doch darf sie, wie die beiden Reihen zeigen, niemals die Töne ♮ und *B* verwenden, sondern immer nur ♭ und ♭*B*. Denn das ♮ und *B* würde in der höheren Quinte die chromatischen Töne *fis* und *Fis* ergeben.

Durch diese Transposition wird der protus *D* und der tritus *F*, beide also mit permanentem ♭ und ♭*B*, auf die Grundtöne *a* und *c* versetzt.

Ein Beispiel hierfür ist die Communio *Illumina faciem tuam* (Dominica in Septuages.). Sie gehört dem protus authentus an. Als solche im Antiphonar von Montpellier fol. 20^{v} (auch in den neueren Gesangbüchern); ebenso in Reginos Tonar (Coussemaker, Scr. II, 57 a), Bernos Tonar (Gerbert, Scr. II, 85 a), der zu der Communio, wie zu drei anderen (Z. 9 v. u. ff.) die später noch zu besprechende Bemerkung macht: *Rectius has regeret authenticus tetrardus, si inveteratus permitteret usus*, und in Guidos Tonar (Coussemaker II, 87 a).

Der Anfang, ein Stück aus der Mitte und das Ende lautet im Antiph. von Montpellier, das die Melodie auf *a* transponirt hat (nach der photogr. Wiedergabe aus dem Nachlass von Hermesdorff), wie in der 1. Reihe der folgenden Darstellung. Die 2. Reihe stellt dieselbe Melodie mit den gleichen Tonverhältnissen in der ursprünglichen Lage des protus auf *D* dar.

	Anfang.	*Mitte.*
1. In der Transpos.-Lage auf *a* (Antiph. v. Montpell.)	a c c♭c a G G	a F G♭a G G ....
2. Dieselbe Melodie in der ursprünglichen Lage des protus auf *D*	D F F E F D C C	D ♭B C E♭ D C C ....
	Il__lu___mi _na	*ser_vum tu_____um,*....

	Ende.	*Schluss.*
1.	c d c c♭G a♭c♭a	a♭a a
2.	F G F F E C D E F E D	D E D D
	in _vo____ca_____vi	*te.*

Wie die 2. Reihe der obigen Darstellung zeigt, verwendet diese protus-Melodie den chromatischen Ton *Es*. In der eigentlichen, ursprünglichen Lage des protus auf *D* hat sie ihn (= dem ♭ der Transposition in der 1. Reihe) auf der Silbe *tu* von *tuum*. Aber nur an dieser Stelle. Sonst hat die Stufe im ganzen Verlauf der Melodie immer ihre natürliche Tonhöhe *E* (= ♮ der Transposit.). Einmal, auf *servum* erscheint auch die kleine Terz, ♭*B* (= *F*), unter dem Grundton *D* (= *a*), das, stände auf *tuum E* statt *Es*, mit diesem einen tritonus bilden würde.

Ebenso wie das Antiph. von Montpellier haben die folgenden Bücher den Gesang in der Transposition: das Graduale Sarisburiense 25, Grad. Reims 107, Grad. Hermesdorff 114. In dem letztgenannten ist das ♭ auf *tuum* und auch das ♮ auf *invocavi* durch *c* ersetzt. — Das Grad. Pothier 72 hat die Communio in der ursprünglichen Lage auf *D*. Es giebt das ♭ der Transposition, dessen aequivalenter Ton *Es* in der diatonischen Tonleiter nicht vorhanden ist, durch *E* wieder und das *F* auf *servum* durch *C* statt durch ♭*B*.*)

b) Durch die Transposition auf die höhere Quarte wird das chromatisch alterirte *Fis* (*fis*) neben *F* (*f*) durch ♮ (♮̄) neben ♭ (♭̄) ersetzt.

Aus der Tonreihe	D	E	F	Fis	G	a	♮	c	d	e	f	fis	g	.....
wird eine Quarte höher die in den Verhältnissen übereinstimmende Reihe	G	a	♭	♮	c	d	e	f	g	a̅	♭̄	♮̄	c̄	.....

Eine Melodie, die sich in der tieferen, ursprünglichen Lage (obere Reihe) bewegt und zugleich die beiden Töne *Fis* (*fis*) und *F* (*f*) anwendet, kann unter Wahrung aller ihrer Tonverhältnisse in die um eine Quarte höhere Lage (untere Reihe) versetzt werden. Doch darf sie, wie die beiden Reihen zeigen, niemals den Ton ♭ (♭̄), sondern immer nur ♮ (♮̄) verwenden. Denn das ♭ (♭̄) würde zu seiner Wiedergabe den chromatischen Ton *es* (*e̅s̄*) erfordern.

Durch diese Transposition wird der deuterus *E* auf den Grundton *a*, der tetrardus *G* auf *c* versetzt.

---

*) Wo nichts näheres gesagt ist, stimmen von den angeführten Gesangbüchern die, welche die Gesänge gleichfalls in der Transpositionslage haben, wie die bei den Aufzeichnungen der Melodie angegebene Quelle, mit dieser in allem wesentlichen überein. Das gilt auch von den Büchern, die die Melodien in der ursprünglichen Lage haben, bis auf die mitgetheilten Abweichungen, die sich zumeist aus der Unmöglichkeit, die chromatischen Töne auszudrücken, ergeben.

Als Beispiel hierfür nenne ich die Comm. *Beatus servus* (in Festo S. Silvestri und anderer Heiliger, jetzt im Commune Sanctorum). Sie gehört dem deuterus authentus an. So im Antiphonar von Montpellier fol. 29r (und in neueren Gesangbüchern), in Reginos Tonar 61 b, Bernos Tonar 86 b (und im Prolog zum Tonar 75 b, Z. 18).

Die Melodie ist in *a* notirt im Antiphon. von Montpellier und daraus abgedruckt im Grad. Reims 502 (laut der Angabe in Thiéry, Etude sur le chant grégorien, S. 199 oben); im Cod. 904 des fonds latin der Bibliothèque nationale in Paris, daraus abgedruckt in Thiéry, Etude S. 197 unten; im Grad. Sarisbur. 223; Grad. Pothier S. [47].

Im Anfang und am Ende hat die Communio den Ton *F* (= ♭ der Transpos.), in der Mitte den Ton *Fis* (= ♮), wie man in der weiter unten (zu Anfang des IV. Abschnittes) aufgezeichneten Melodie (2. Reihe) ersehen kann.

Die Versetzung in die höhere Quarte hat stets nur den Zweck, das chromatische *Fis* neben dem diatonischen *F* durch die stellvertretenden Töne ♮ neben ♭ zum Ausdruck zu bringen. Die Transposition in die höhere Quinte dient dem gleichartigen Zweck, wie wir sahen, um *Es* neben *E* durch ♭ neben ♮ auszudrücken. Sie findet sich aber auch, wenn der Ton *Es* in der Originallage der Melodie nicht vorkommt, also aus anderer Veranlassung: wenn nämlich in der Originallage einer Melodie der Ton ♭ permanent, also kein ♮ daneben vorhanden ist, oder wenn die tiefere Octave als ♭*B* und nicht als *B* erklingt, wenn also die Melodie

aus der Reihe ..... ♭B C D E F G a ♭ c d e .....

in die Reihe ..... F G a ♮ c d e f g $\bar{a}$ $\bar{♮}$ .....

versetzt wird.

Diese Versetzung in die höhere Quinte ist in unserem Sinne eigentlich keine Transposition. Sie ist es vielmehr nur vom Standpunkt des theoretischen Vier-Tonarten-Systems aus, das nur die 4 Grundtöne *D*, *E*, *F*, *G* anerkennt, das aber die 3 Tonarten *D*, *E*, *F* in zweierlei Gestalt annimmt: einmal mit permanentem ♮ (und *B*), das anderemal mit permanentem ♭ (und ♭*B*). Es sind also drei ganz verschiedene Tonarten die von *D*, *E*, *F* mit ♮, und dieselben drei mit ♭. Und wenn nun die letzteren in die höhere Quinte, auf die Grundtöne *a*, ♮, *c* versetzt werden, so sind das nicht Transpositionen, nicht Ebenbilder der Tonarten *D*, *E*, *F* mit permanentem ♮, sondern drei neue Tonarten neben diesen. Sie werden als Transpositionen

von diesen *D- E- F-* Tonarten nur betrachtet, um sie als eine zweite Form von ihnen ausgeben und so die in Wirklichkeit 7 verschiedenen Tonarten auf das theoretische Tonsystem der 4 Tonarten reduziren, also 3 Tonarten gewissermaassen unterschlagen zu können. Bei dieser Transposition (untere Reihe der obigen Darstellung), in der das ♭ (*B*) der Originallage (obere Reihe) durch *f* (*F*) ausgedrückt wird, fällt der Gebrauch des ♭ fort, also gerade des einzigen chromatisch alterirten Tones, der auch in der vom Mittelalter sanctionirten Tonreihe anerkannt wird. In der von uns behandelten Art der Transposition, die dem Chroma zu Liebe stattfindet, und die man als chromatische Transposition bezeichnen kann, wird das ♭ neben ♮ gerade in Anspruch genommen, um einen chromatisch alterirten Ton zum Ausdruck zu bringen.

Diesen Unterschied zwischen den beiden Arten und Zwecken der Transposition muss man sich immer gegenwärtig halten bei allen Fragen, die das Chroma einerseits, die Tonalität andererseits betreffen. Und ich wiederhole nochmals: Nur die Transposition in die höhere Quinte functionirt auf die genannten zwei Arten, von denen uns hier immer nur die eine, die dem Chroma zu Liebe, beschäftigt. Auch die andere hat ihre Bedeutung und ihre Folgen gehabt, wovon ich bei einer anderen späteren Gelegenheit zu sprechen haben werde. Die Transposition in die höhere Quarte hingegen hat stets nur dem Zweck gedient, den chromatischen Ton *Fis* in der höheren Lage durch ♮ darstellen zu können.

Unsere Transposition dem Chroma zu Liebe, um das *Es* und *Fis* hinter den Tönen ♭ und ♮ zu verstecken, findet sich sehr häufig angewandt. Nicht etwa blos in neueren Gesangbüchern, sondern auch in alter Zeit. Das Antiphonar von Montpellier, das Graduale Sarisburiense hat zahlreiche Gesänge in dieser Art aufgezeichnet. Und sicherlich werden andere Handschriften in vielen Fällen ebenso verfahren.

Ich theile noch ein paar Beispiele mit, vorzugsweise um nun auch auf die Art der Verwendung des Chromas und seine Function eingehen zu können. Sie sind aus den Messgesängen gewählt. Das hat seinen Grund darin, dass mir nur für diese, nicht auch für die Gesänge des Officiums (Antiphonen und Responsorien) alte Quellen zu Gebote stehen. Und ich bemerke ausdrücklich, dass ich von dem Grundsatz, mich auf alte Quellen zu stützen, nothgedrungenerweise nur dann abgehe, wenn die Untersuchung an Melodien geführt werden muss, für die ich nur neuere Bücher zur Verfügung habe.

Für die Benutzung des Tones *Es* seien folgende Gesänge genannt:

Die Comm. *Cantate Domino* (Domin. V post Pascha). Sie gehört dem protus authentus an. So im Antiph. von Montpell. fol. 20v, in Reginos Tonar 57 b, Bernos Tonar 85 a, Guidos Tonar 87 a.

Die Melodie enthält im Antiph. von Montpell. (photogr. Wiedergabe), das sie in die höhere Quinte auf *a* transponirt hat, gegen Ende folgende Stelle:

1. In der Transpos.-Lage auf *a* (Antiph. v. Montpell.) **a b c b a G a a G a ♭ a G F a ♭ a G a a ♭ a a**

2. Dieselbe Melodie in der ursprünglichen Lage des protus auf *D*. **D E F E D C D D C D E♭ D C ♭ B D E♭ D C D D E♭ D D**

di_____em sa___lu___ta___re e___jus,

Schluss.

1. **e f e e d e c a c d b c d e c d c b a b c b c b a**

2. **a ♭ a a G a F D F G E F G a F G F E D E F E F. E D**

al le_lu___ja, al__le_____lu_____ja.

Die Melodie verläuft zum weitaus grössten Theil ohne Anwendung des chromatischen Tones, vom Anfang an bis zu dem oben mitgetheilten Stück und auf dessen erstem Wort *diem* gänzlich. Die Stufe über dem Grundton *D* (= *a* der Transp.) lautet hier immer *E* (= b). Nur in der einen unmittelbar folgenden Stelle, auf *salutare ejus* tritt *Es* (= ♭) ein, das aber nachher wieder verschwindet und in der Schlusswendung dem *E* Platz macht. So entsteht mitten zwischen zwei Partien, die rein diatonisch sind, eine kurze vom Chroma durchsetzte Partie. Und damit eine Modulation in eine andere Transpositionsskala; um den uns heute ganz geläufigen Vorgang mit einem uns geläufigen Ausdruck zu benennen, in die Transpositionsskala, die eine Erniedrigung (*Es*) mehr hat, aus der Transpositionsskala mit einem ♭ in die mit zwei ♭, oder in eine Formel gebracht, aus der Transpositionsskala x in die x + ♭.

Trotz ihrer geringen Ausdehnung hat die modulatorische Partie eine besondere Bedeutung. Das, was ihr vorausgeht und folgt, steht unter der Herrschaft des protus, dem die Melodie angehört. In *salutari ejus* schlägt durch den Gebrauch des chromatischen *Es* mit der Modulation zugleich auch die Tonart um. Auf dem *D*, dem Grundton der Tonart, baut sich jetzt der deuterus auf, der über dem

Grundton nicht, wie der protus, einen ganzen Ton (*E*), sondern einen halben Ton (*Es*) hat. Diese deuterus-Tonart in der Transpositionsskala mit zwei ♭

D Es F G a ♭ c d

ist gleich dem deuterus E F G a ♭ c d e in seiner natürlichen Lage.

Und was nun sehr bemerkenswerth ist, mit *salutare ejus* schliesst ein Hauptabschnitt der Melodie, der letzte vor ihrem Schlussabschnitt, ab. Und er schliesst mit einer deuterus-Cadenz, die vermöge der durch das *Es* bewirkten Modulation auf dem protus-Grundton *D* der Melodie und ihrer Tonart aufgebaut ist. Dies hebt sich um so schärfer heraus, als unmittelbar vorher noch die Grundtonart, der protus, durch das wiederholte *E* auf *diem* so stark betont wurde.

Diese Modulation und diese Cadenzbildung in einer fremden Tonart auf dem Grundton der Tonart, der die Melodie als Ganzes angehört, ist eine in hohem Grade zu beachtende künstlerische Wirkung, der wir noch mehrfach begegnen werden. Und auch ein anderes, das man dem Chroma verdankt, kann man beobachten. Die Wendung auf *salutare ejus* wiederholt mehrfach die durch den halben Ton *D-Es* charakteristische Figur *D Es D*, der auf der folgenden Silbe in variirender Weise jedesmal zwei andere Töne oder einer folgt (*C ♭B, CD, D*). Diese so eindringlich gewordene Figur, die hier durch den chromatischen Ton und in der Modulation zu Stande kommt, wird nun in unmittelbarer Folge, zu Anfang des letzten Melodieabschnittes, in der Wendung auf den Silben *alle* des ersten *alleluja* in der höheren Quinte als *a♭ a* wiedergespiegelt. Und das *a G a* auf der folgenden Silbe *lu* schliesst sich hier der wiedergespiegelten Figur in ähnlicher Weise an wie das, was dort dem chromatischen Vorbild immer auf der nächsten Silbe folgte (man vergleiche besonders das dortige *DEsD CD* auf den Silben *tare*).

Dass diese Abbildung auf der höheren Quinte, der Dominante der Tonart, eine künstlerische Wirkung auf uns ausübt, diesem Eindruck wird sich niemand verschliessen können. Und wir haben keinen Grund anzunehmen, dass sie nicht auch von Hause aus in demselben künstlerischen Sinne beabsichtigt war.

Wie im Antiph. von Monpell. steht die Communio im Grad. Reims 219. Das Grad. Sarisbur. 131 und das Grad. Pothier 267 haben sie auf *D*, und die Stufe über der finalis *D* stets als *E*, auch wo

es nach Montpell. ein halber Ton (*Es*) sein müsste. Den Ton ♭*B* (= *F* der Transpos.) auf *salutare* ersetzen sie auf folgende Art:

Montpell.	a♭a	GF	a♭a	Ga
Sarisbur.	DED	CD	DED	CD
Pothier	DED	DC	DED	CD
	sa	*lu*	*ta*	*re*

Das Offertorium *In virtute tua* (ursprünglich in Festo S. Valentini und anderer Heiligen, jetzt im Commune Sanctorum). Es ist im Antiph. von Montpell. fol. 134^{r} als tritus-Melodie auf *c* notirt, daraus in Thiéry, Etude 251 (in Buchstaben- und Neumennotirung des Antiphonars). Ebenso in den Gradd. Sarisbur. 209, Pothier Seite [49], Reims 509.

Die Melodie enthält gleich im Anfang folgende Stelle, in der nur das Grad. Sarisbur. ♮ statt ♭ und auf der Silbe *ne* die Töne *G a* ♮ hat:

1. In der Transpos.-Lage auf *c* (Antiph. v. Montpell. [nach Thiéry]).	cdc	c♭♭	G♭G♭
2. Dieselbe Melodie in der ursprünglichen Lage des tritus auf *F*	FGF	FEsEs	CEsCEs
	Do	*mi*	*ne*

Dies ist die einzige Stelle, in der der Ton ***Es*** (= ♭ der Transposition) vorkommt. Ueberall sonst lautet die Stufe, die in der Melodie überhaupt nur selten angewandt wird, in allen genannten Büchern immer ♮ (= ***E*** der ursprünglichen Lage).

Für den Gebrauch des Tones ***Fis*** nenne ich:

Das Alleluja *Veni, Domine, et noli tardare* (Domin. IV Advent.). Es steht im Antiph. von Montpell. fol. 59^{v} im deuterus authentus, in die höhere Quarte auf *a* transponirt, daraus mitgetheilt in Thiéry, Etude 175. Ebenfalls in *a*: im Cod. 904 des fonds latin der Bibliothèque nationale in Paris, daraus abgedruckt bei Thiéry 177 unten; im Grad. Sarisbur. 12 und Grad. Hermesdorff 40. — Wie sich Grad. Reims 23 und Grad. Pothier 25 verhalten, wird an späterer Stelle (im IV. Abschnitt) erörtert werden.

Dieselbe Melodie haben zwei andere Alleluja-Gesänge, die im

Antiph. v. Montpell. nach Oblassers Verzeichniss gleichfalls in der *a*-Lage aufgezeichnet sind:

Das Allel. *Adducentur regi* (Commune Virginum), in den Gradd. Sarisbur. 231 (in der *a*-Lage), Reims 513, Pothier S. [55]; in Bernos Tonar 86b ebenfalls unter dem deuterus authentus aufgeführt.

Das Allel. *Paratum cor meum* (Domin. XX post. Pentecost.), in den Gradd. Reims 313, Pothier 378.

Die Melodie bietet in dem Antiph. von Montpell. (nach Thiéry), und in Uebereinstimmung damit in den Gradd. Sarisb., Hermesd. und bis auf eine charakteristische, noch zu erwähnende Abweichung auch im Cod. 904 eine merkwürdige Erscheinung: Das Alleluja selbst benutzt als Ton über der finalis *a* (= *E* der ursprünglichen Lage des deuterus) stets ♭ (= *F*), der Versus *Veni, Domine*, etc. hingegen immer nur ♮ (= *Fis*).

Anfang und Schluss des Allel. sowie des Versus (℣.) lauten folgendermaassen:

Alleluja.

	Anfang.	*Melisma.*	*Schluss.*
1. In d. Transpos.-Lage auf *a* (Antiphon. von Montpellier [nach Thiéry])	a a ♭ G c c e c d e f f g	e c d e f d	♭ c ♭ ♭ a
2. Dieselbe Melodie in der ursprüngl. Lage des deuterus auf *E*	E E F D G G ♮ G a ♮ c c d	♮ G a ♮ c a	F G F F E
	Al le lu ja.		

Versus.

	Anfang.	*Schluss.*
1.	G a ♮ c c c d d c e d e f	e d d c ..... d ♮ c a ♮ a
2.	D E F♯ G G G a a G ♮ a ♮ c	♮ a a G ..... a F♯ G E F♯ E
℣.	*Ve ni, Do mi ne,*	..... *tuae.*

Die Gradd. Sarisbur. und Hermesd., sowie der Cod. 904 überspringen auf *Veni* das ♮. — Sarisbur. hat die Schlusswendung des ℣. auf *tuae* als *d c c a ♮ a*, Hermesd. hat sie als *d c a a c a* auf der letzten Silbe des Wortes *Israel*, das in diesem Buch, wie in den Gradd. Reims und Pothier dem *tuae* noch hinzugefügt ist. Uebrigens hat das Grad. Hermesd. auch sonst noch manche Abweichung, die ich aber als für unsere Sache unwichtig übergehe. — Der Cod. 904 gestaltet den

Schluss des ℣., wie nachher noch gezeigt werden wird, ganz abweichend.

Ausserordentlich auffallend an diesem Alleluja-Gesang ist zunächst der Umstand, dass sich das Allel. selbst und der ℣. in zwei verschiedenen Tonarten bewegen. Das Allel. mit seinem permanenten *F* (= ♭ der Transpos.) ist eine Melodie des reinen deuterus, der gleich am Anfang durch eine ihm sehr geläufige Wendung charakteristisch hervortritt und sich in der ebenso sehr charakteristischen Schlusscadenz ausprägt. Der ℣., der immer nur den chromatisch alterirten Ton *Fis* (= ♮ der Transpos.) benutzt, gehört damit einer anderen Tonart an. Und gleich der Anfang wendet sich ebenso energisch von dem deuterus ab, indem er sofort das *Fis* berührt, als der Schluss deutlich in der neuen Tonart ausklingt. Diese Tonart ist der protus.

E Fis G a ♮ c d e

ist gleich dem protus D E F G a ♭ c d in seiner natürlichen Lage (mit ♭).

Es erscheint hier, wie in der Comm. *Cantate Domino* (S. 37), eine Modulation, diesmal aber in entgegengesetzter Richtung. Sie erscheint in viel ausgedehnterem Maasse und unter ganz besonderen Umständen. Es ist, wie auch dort, nicht bloss ein Wandel von Tonart zu Tonart, hier also vom deuterus zum protus und bei der Wiederholung des Alleluja, die in den Alleluja-Gesängen dem ℣. immer folgt, wieder zurück zum protus. Das wäre an sich nichts auffallendes. Denn der Wechsel der Tonarten (man unterscheide wohl Tonart und Transpositionsskala) innerhalb einer Melodie, diese Art der Modulation, wenn man sie überhaupt so nennen kann, ist der mittelalterlichen Kunst etwas ganz gewöhnliches und bildet eines ihrer Darstellungsmittel, aus der ihr sehr viel Mannigfaltigkeit erwächst (vergl. auch Guidos Micrologcap. 10 und 11). Es ist dasselbe, als wenn wir heute in einer Melodie von einer unserer beiden Tonarten in die andere, von *Dur* nach *Moll* übergehen, oder umgekehrt, aber innerhalb ein und derselben Transpositionsskala, also z. B. von *c-dur* nach *a-moll*, oder umgekehrt. Nun ist es zwar etwas durchaus ungewöhnliches, dass der ℣. in einer anderen Tonart schliesst als das Alleluja selbst, gerade so ungewöhnlich, wie wenn es sich zwischen dem ℣. eines Graduales und dem Graduale selbst ereignet. Diese beiden Bestandtheile, die für sich selbst jeder ein Ganzes bilden, zusammen aber erst

das Ensemble des Gesanges ausmachen, schliessen für gewöhnlich immer in derselben Tonart. Doch an sich, wie gesagt, ist innerhalb einer Melodie dieser Wechsel nichts auffälliges.

Hier aber in unserem Alleluja-Gesang findet eine wirkliche Modulation statt, von einer Transpositionsskala in eine andere. Der Grundton, in dem beide, das Allel. und der V. schliessen, ist zwar derselbe, indem jene beiden Tonarten, der deuterus und der protus auf dieselbe Tonhöhe *E* (= *a* der Transpos.) gebracht sind, gerade wie vorher bei der Communio der protus und der deuterus auf *D* (= *a*) standen. Diese Einheitlichkeit zwischen beiden Bestandtheilen ist zwar gewahrt. Aber zugleich mit dem Wechsel der Tonalität, und weil eben beide Tonarten auf dieselbe Tonhöhe gebracht sind, tritt eine andere Transpositionsskala ein.

Wir haben in unserer heutigen Musik denselben Vorgang, obwohl sich bei uns nicht genau der Fall ereignen kann, der hier vorliegt, da wir keine deuterus-Tonart haben. Es wäre etwa so, als wenn wir von *c-moll* nach *c-dur* modulirten. Hier in dem Allel. liegt die Modulation von einer Transpositionsskala in die auf der höheren Quinte aufgebaute vor, also in die Skala, die gegenüber der anderen einen Ton chromatisch erhöht hat, von der Leiter ohne # nach der mit einem #. Und es verdient hervorgehoben zu werden, dass die Benutzung des chromatischen Tones gerade die Modulation hervorbringt, die in unserer Musik die allergeläufigste und natürlichste ist, die geradezu zum eisernen Bestand unserer Darstellungsmittel gehört, weil sie für unsere musikalische Empfindung fast zu einer Nothwendigkeit geworden ist.

Die Modulation dieses Alleluja-Gesanges ist genau unserem Bedürfniss entsprechend: Das Allel. in der einen Transpositionsskala, unmittelbar darauf mit dem V. die Wendung in die Skala auf der höheren Quinte, und dann mit der Wiederholung des Allel. wieder die Rückkehr zu der ursprünglichen Transpositionsskala, ganz das uns geläufige Schema:

	I. Theil.	II. Theil.	III. Theil.
Musikalischer Gedanke:	a	b	a
Transpositionsskala:	x	x + #	x

So nichtssagend und dürftig ein künstlerischer Vorgang wie dieser erscheint, wenn man ihn in ein Schema fasst — es giebt kein anderes Mittel, ihn auf eine Formel zu bringen —, so unmittelbar und kräftig ist seine Wirkung im Kunstwerk selbst. Und ihn zu erproben,

lese man ihn nicht bloss als Schema ab, sondern führe ihn in seinen Tönen wirklich aus, wie man es immer thun muss, wenn man die Wirkung verspüren will, ohne deren Erfahrung es kein Urtheil giebt. Der empfängliche und tiefer blickende Beobachter wird sich dann nicht enthalten können, hier in der Verwendung des Chromas mehr zu vermuthen als einen blossen Einfall oder als ein Spiel, welches eine angenehme Abwechselung in die Tonverhältnisse bringt. Er wird sich gestehen müssen, dass das Chroma hier in den höheren Dienst gestellt ist: in die Aneinanderreihung der musikalischen Gedanken durch die Modulation eine nur ihr eigene, nur ihr mögliche Steigerung zu bringen, die Gedanken aneinander zu ketten, den einen über den anderen hinauswachsen zu lassen, dem folgenden einen Aufschwung zu geben, von wo aus der Weg zum ursprünglichen Niveau zurückführt, kurzum zu der Bildung eines abgerundeten Ganzen von künstlerischer Entwickelung mitzuwirken.

Und sehr charakteristisch und dabei nach unserer Art zu empfinden wohlthuend ist das plötzliche Aufeinanderstossen der beiden Transpositionsskalen. Unmittelbar nebeneinander steht das *F* (= ♭ der Transposition) und das *Fis* (= ♮) dieser beiden Skalen bei dem Uebergang vom Allel. zum ℣., und in umgekehrter Folge bei der Rückkehr zum Alleluja. Man fühlt sich sofort, aber ohne Gewaltsamkeit und gewissermassen gleitend, in die Sphäre der anderen Transpositionsskala versetzt und auf dieselbe Weise in die ursprüngliche zurückversetzt. Noch besonders stark ist die modulatorische Wirkung dadurch, dass sich auf dem tonalen Grundton des deuterus-Gesanges auch die modulatorisch gewonnene neue Tonart (der protus) aufbaut.

Es müsste ein merkwürdiger Zufall sein, wenn ohne Absicht und Plan dieser so planvoll erscheinende und so sicher wirkende Vorgang entstanden wäre. Es wäre allein an sich schon schwer glaubhaft. Dass aber nicht Zufall, sondern künstlerische Absicht gewaltet hat, wird zur Gewissheit. Denn solche und ähnliche durch das Chroma hervorgerufene Vorgänge modulatorischer Art sind durchaus keine nur einmalige Erscheinung, sondern haben in den mittelalterlichen Gesängen eine dauernde Stelle in der Rüstkammer ihrer Darstellungsmittel. Wie schon in der Comm. *Cantate Domino*, so werden sie uns selbst in unserer geringen Auswahl noch öfter begegnen.

Auffallend ist, dass, wie schon bemerkt, die drei genannten Versionen: Cod. 904, Sarisb. und Hermesd. beim Beginn des ℣. das ♮ (= *Fis*) der neuen Transpositionsskala überspringen und so diesen

Ton, der erst später wieder in der Melodie auftritt, bis auf weiteres entbehren. Es wäre aber gewagt, hieran Vermuthungen über die musikalische Empfindungsweise zu knüpfen, die darin zum Ausdruck käme. Auch am Schlusse des ℣., also unmittelbar vor dem ♭ des sich nun wiederholenden Allel., geht das Grad. Hermesd. dem ♮ aus dem Wege und ersetzt es, wie oben gesagt, durch *c*.

Eine sehr bemerkenswerthe Aenderung am Schluss des ℣. hat der Cod. 904. In Montpell., Sarisbur. und Hermesd. läuft der ℣. in eine ganz andere Melodiewendung aus als das Alleluja. Es versteht sich ja aus der Modulation von selbst. Aber es verdient hervorgehoben zu werden, dass in sehr häufigen Fällen der ℣. in die Melodiewendung einlenkt, mit der das Allel. schliesst. Dass das hier nicht auch geschieht, unterstützt natürlich die Wirkung des durch die Modulation hervorgerufenen Gegensatzes. Cod. 904 hebt diese Wirkung auf, indem er schon mit dem 2. Ton auf *tuae* in die Schlusswendung des Allel. übergeht und also den ℣. ebenso abschliesst wie das Alleluja.*) Hier modulirt also der ℣. gegen Ende selbst schon zurück zur ursprünglichen Transpositionsskala, derart, dass der Wechsel nicht so unmittelbar und plötzlich eintritt wie in Montpell. und Sarisbur.

In der Mittheilung von weiteren Fällen, in denen die genannten chromatischen Töne benutzt werden unterbreche ich mich einstweilen, da vorher noch ein anderer wichtiger Punkt zur Sprache gebracht werden muss.

In den beiden S. 32 ad a) und S. 34 ad b) systematisirten Fällen und den dazu gegebenen Beispielen habe ich als entschieden angenommen, welcher von beiden Tönen in der Transpositions-Lage als der chromatisch alterirte anzusehen sei. Bei der Quinten-Transposition [ad a)] galt der Ton ♮ (= *E* der ursprünglichen Lage) als normal, ♭ (= *Es*) als chromatisch alterirt. Bei der Quarten-Transposition [ad b)] galt ♭ (= *F*) als normal, ♮ (= *Fis*) als alterirt. Und daraus ergab sich auch die Tonart. In der Quinten-Transposition war die *a*-Leiter die des protus, die *c*-Leiter die des tritus. In der Quarten-Transposition stellte die *a*-Leiter den deuterus, die *c*-Leiter den tetrardus dar.

Nun kann man aber in dieser Beziehung zwischen zwei Entscheidungen schwanken. Ich sehe hierbei von den Kriterien, die die Tonart einer Melodie bestimmen und die wiederum von dem Tonalitäts-

*) Die letzte Gruppe der vom Versus wiederholten Melodie des Allel. ist im Cod. nicht aufgezeichnet. Es verstand sich aber von selbst, dass sie gesungen wurde. Solche Auslassungen sind in den Handschriften häufig.

gefühl bestimmt werden, zunächst ab. Und wir werden erfahren, dass in diesem sehr heiklen Punkt sich häufig genug Verschiedenheit der Anschauung geltend gemacht hat. Abgesehen also von diesen Kriterien und bei rein theoretischer Betrachtung der in einer Melodie verwendeten Tonreihe kann man fragen: Wenn in einer transponirten Melodie ♭ und ♮ zu gleicher Zeit vorkommen, welcher von beiden stellt dann den normalen Ton dar, welcher gilt als der chromatisch alterirte, der tiefere oder der höhere? Und man wird antworten müssen: Beides kann der Fall sein. Und je nach dem wird man dann die Melodie der einen oder der anderen eines Tonarten-Paares zusprechen können.

Nimmt man in einer auf *a* transponirten Melodie den Ton ♭ (und $\overline{♭}$) als den chromatisch alterirten Ton, ♮ (und $\overline{♮}$) als den normalen an, so gehört sie dem protus zu.

Die Transpositions-Leiter entspricht der ursprünglichen Lage

a [♭] ♮ c d e f g $\overline{a}$

D [E♭] E F G a ♭ c d des protus mit permanentem ♭,

wobei der als chromatisch angesehene Ton in [] steht.

Ebenso gehört eine auf *c* transponirte Melodie, in der $\overline{♭}$ (und ♭) als chromatisch alterirt, $\overline{♮}$ (und ♮) als normal gilt, dem tritus an.

Die Transpositions-Leiter entspricht der ursprünglichen Lage

c d e f g $\overline{a}$ [$\overline{♭}$] $\overline{♮}$ $\overline{c}$

F G a ♭ c d [es] e f des tritus mit permanentem ♭.

Es liegt also beidemale die Transposition in die höhere Quinte [Fall a)] vor.

Gilt hingegen in der auf *a* transponirten Melodie ♮ (und $\overline{♮}$) als chromatisch alterirter Ton, ♭ (und $\overline{♭}$) als der normale, so ist sie damit dem deuterus zugesprochen.

Die Transpositions-Leiter entspricht der ursprünglichen Lage

a ♭ [♮] c d e f g $\overline{a}$

E F [Fis] G a ♮ c d e des deuterus.

Und nimmt man in der auf *c* transponirten Melodie ebenfalls $\overline{♮}$ (und ♮) als alterirten Ton, $\overline{♭}$ (und ♭) als normalen, so gehört sie dem tetrardus an.

Die Transpositions-Leiter entspricht der ursprünglichen Lage

c	d	e	f	g	$\overline{a}$	$\overline{\flat}$	[$\overline{\natural}$]	$\overline{c}$		
G	a	♭	c	d	e	f	[fis]	g		des tetrardus.

Man kann also dieselbe Melodie, je nachdem man den einen oder den andern der beiden fraglichen Töne als den chromatisch alterirten ansieht, der einen wie der andern eines Tonarten-Paares zusprechen: eine Melodie der transponirten *a*-Leiter dem protus oder dem deuterus, eine Melodie der transponirten *c*-Leiter dem tritus oder dem tetrardus, wie das folgende Schema zeigt.

Transponirte *a*-Leiter einer Melodie, in der zugleich ♭ und ♮ vorkommt	a	♭	♮	c	d	e	f	g	$\overline{a}$	
protus, wobei *Es* als chromatisch alterirter Ton gilt	D	[Es]	E	F	G	a	♭	c	d	Quinten-Transposition.
deuterus, wobei *Fis* als chromatisch alterirter Ton gilt	E	F	[Fis]	G	a	♮	c	d	e	Quarten-Transposition.

Transponirte *c*-Leiter einer Melodie, in der zugleich $\overline{\flat}$ und $\overline{\natural}$ vorkommt	c	d	e	f	g	$\overline{a}$	$\overline{\flat}$	$\overline{\natural}$	$\overline{c}$	
tritus, wobei *es* als chromatisch alterirter Ton gilt	F	G	a	♭	c	d	[es]	e	f	Quinten-Transposition.
tetrardus, wobei *fis* als chromatisch alterirter Ton gilt	G	a	♮	c	d	e	f	[fis]	g	Quarten-Transposition.

Diese Vertauschbarkeit der je zu einem Paare vereinigten Tonarten und ihre Uebertragbarkeit auf die eine höhere Transpositions-Leiter beruht im letzten Grunde auf dem Umstand, dass sie sich alle drei nur in einer einzigen Tonstufe von einander unterscheiden, zwischen allen andern aber dieselben Tonverhältnisse haben.

Diese drei Tonreihen, falls sie diese eine Stufe auslassen:

Transposition	a	c	d	e	f	g	$\overline{a}$
protus mit permanentem ♭	D	F	G	a	♭	c	d
deuterus	E	G	a	♮	c	d	e

sind untereinander ganz gleich.

Ebenso verhalten sich

Transposition	c	d	e	f	g	$\bar{a}$		$\bar{c}$
tritus mit permanentem ♭	F	G	a	♭	c	d		f
tetrardus	G	a	♭	c	d	e		g

Und das ist, nebenbei bemerkt, nichts anderes, als was sich in der Gleichheit der drei Hexachorde $c—\bar{a}$ (*C—a*), *F—d*, *G—e* geltend macht.

Lässt eine Melodie diese eine Stufe unbenutzt, so kann sie ebensowohl der einen wie der anderen des Tonarten-Paares angehören. Und dieselbe Wirkung macht es nun, wenn eine Melodie diese unterscheidende Tonstufe in doppelter Gestalt benutzt, in ihrer natürlichen Tonhöhe und chromatisch alterirt. Das unterscheidende Element fällt auch damit fort. Dem normalen Ton der einen Tonart des Paares entspricht der chromatische der anderen, der chromatische Ton der einen dem normalen Ton der anderen.

Und für späterhin bemerke ich gleich hier etwas anderes. Wie die beiden vertauschbaren Tonarten: der protus und der deuterus einerseits, der tritus und der tetrardus andererseits, bei ihrer Transposition auf *a* und *c* auf einem und demselben Ton aufgebaut sind, so kann man sie sich mit Hülfe von *Es* (oder *es*) und *Fis* (oder *fis*) auch in der tieferen Lage auf einem und demselben Ton construirt denken. Und zwar entweder um eine Quinte oder eine Quarte unter der Transpositions-Lage: den protus und deuterus beide auf *D* oder auf *E*, den tritus und tetrardus beide auf *F* oder auf *G*. Dabei erscheint eine Tonart dieser Paare immer in einer ungewöhnlichen Lage, der protus auf *E*, der deuterus auf *D*, und der tritus auf *G* und der tetrardus auf *F*. Und zugleich benutzt sie als normalen Ton einen thatsächlich chromatisch alterirten, wie die folgenden Tonreihen zeigen, wobei, wie ich ausdrücklich wiederhole, die als alterirt geltenden Töne in [ ] stehen.

	protus.	deuterus.	
1. Transposit.-Lage	a [♭] ♮ c d e f g $\bar{a}$	a ♭ [♮] c d e f g $\bar{a}$	
2. Quinte darunter	D [Es] E F G a ♭ c d	D Es [E] F G a ♭ c d	ungewöhnliche Lage des deuterus, in der *Es* als normal gilt.
3. Quarte darunter	E [F] Fis G a ♮ c d e ungewöhnliche Lage des protus, in der *Fis* als normal gilt.	E F [Fis] G a ♮ c d e	

	tritus.	tetrardus.
1. Transposit.-Lage	c d e f g ā [♭] b̄ c̄	c d e f g ā ♭ [b̄] c̄
2. Quinte darunter	F G a ♭ c d [es] e f	F G a ♭ c d es [e] f
3. Quarte darunter	G a b c d e [f] fis g	G a b c d e f [fis] g

ungewöhnliche Lage des tetrardus, in der *es* als normal gilt.

ungewöhnliche Lage des tritus, in der *fis* als normal gilt.

In diesem Fall befindet sich das Allel. *Veni, Domine* und die anderen Alleluja-Gesänge derselben Melodie. Hier (siehe die Darstellung der Melodie S. 40, 1. Reihe) sind die beiden Tonarten, der deuterus im Alleluja selbst, der protus in dem ℣., auf derselben Tonhöhe *a* aufgebaut. Bei ihrer Versetzung in die tiefere Lage (siehe dort die 2. Reihe) sind sie beide auf *E* gebracht (wie im obigen Schema des deuterus und protus, 3. Reihe), der natürlichen Lage des deuterus entsprechend, mit dem die Melodie beginnt und, da das Alleluja wiederholt wird, auch schliesst. Dann muss der protus, in dem der ℣. sich bewegt, in ungewöhnlicher Weise ebenfalls auf *E* aufgebaut und das *Fis* als die normale Stufe dieser Tonart aufgefasst werden, während das diatonische *F* überhaupt nicht benutzt wird. Man könnte die Melodie auch auf die Tonhöhe *D* setzen (wie in dem gleichen Schema, 2. Reihe). Dann wäre der protus des ℣. auf seinem natürlichen Grundton aufgebaut. Der deuterus des Allel. aber stände auf demselben *D* in einer für ihn ganz ungewöhnlichen Lage, und er müsste das chromatische *Es* als seine normale zweite Stufe hinnehmen, während das diatonische *E* gar nicht zur Anwendung käme. Eines von beiden (nach Art der 3. oder der 2. Reihe des Schemas) ist unvermeidlich, wenn man sich diesen Alleluja-Gesang in der tieferen Lage vorstellt. Die Transposition seiner beiden Theile mit seinen beiden verschiedenen Tonarten auf dieselbe Tonstufe *a*, in der die Melodie schon im Antiphonar von Montpellier überliefert ist, nimmt diese Skrupel hinweg. Die der damaligen Zeit geläufige Benutzung des ♭, das neben dem b als fast gleichberechtigt gilt, braucht die Empfindung, dass in der deuterus-Tonart des Alleluja ein alterirter Ton als normal gelten muss, gar nicht aufkommen zu lassen. Ob auch das Mittelalter der Transposition in dieser Art gegenüber steht, werden wir noch später erörtern.

Ist aber die Transposition überhaupt das einzige, was der Vor-

stellungsart des Mittelalters entspricht? Diese Frage hängt aufs engste zusammen mit der Grundfrage: Hat sich das Mittelalter die mit chromatisch alterirten Tönen behafteten Melodien immer nur in der Transpositions-Lage vorgestellt, so dass dann hinter der Doppelgestalt derselben Tonstufe als ♭ und ♮ das Chroma verschwinden konnte? Oder auch in der tieferen, ursprünglichen Lage, in der man dann die chromatischen Töne wirklich und direct als *Es* und *Fis* auffassen musste, wie es ja der Autor der Alia musica bei der Antiph. *Urbs fortitudinis* mit dem *Fis* that? Mit der Beantwortung dieser Frage wird sich die Darstellung in ihrem weiteren Verlaufe öfter zu beschäftigen Gelegenheit haben. —

Dass man eine Melodie, die sich neben der diatonischen Stufe auch der chromatisch alterirten bedient, sowohl als dem protus wie dem deuterus angehörig, und ebenso eine und dieselbe Melodie als dem tritus und dem tetrardus gehörig betrachten kann, diese Vertauschung der Tonarten habe ich (S. 45) zunächst nur als eine theoretische Möglichkeit hingestellt. Sie ist aber mehr als das, sie ist eine Thatsache.

Für die bisher (S. 33 ff.) angeführten Melodien freilich ist in allen mir zu Gebote stehenden Quellen, die die Tonarten registriren, nur eine Tonart angegeben, und ich habe das, soweit es dort vermerkt ist, oben hinzugefügt. (Nur bei der Comm. *Illumina faciem* (S. 33) wies Bernos Tonar auf die Eventualität einer anderen Tonart hin). Ich habe absichtlich solche Beispiele gewählt. Nun zeigt sich aber im Mittelalter die sehr auffällige Erscheinung, dass man über die Tonart recht vieler Melodien verschiedener, oft sehr vielfach verschiedener Meinung gewesen ist. Der Grund hierfür ist sicherlich nicht allein in jener von mir oben dargestellten Möglichkeit zu finden, zumal da auch andere Tonarten, als die dort als vertauschbar dargestellten (protus mit deuterus, tritus mit tetrardus) für dieselbe Melodie angegeben werden. An solcher Verschiedenheit wirken auch noch andere Faktoren, z. B. auch die S. 46 genannte und im Schema dargestellte Auslassung des unterscheidenden Tones, zum Theil wirkliche Veränderungen der Melodie, namentlich an ihrem Schluss, in erheblichem Maasse mit. Aber ein grosser Theil dieser Divergenzen ist auf jene Vertauschungs-Möglichkeit zurückzuführen, das heisst auf die Verschiedenheit der Auffassung, die unter dem oben angegebenen Gesichtspunkt hinsichtlich der chromatischen Töne möglich war. Das bestätigen uns auch, wie wir sehen werden, Schriftsteller, freilich erst aus dem 11. Jahrhundert. Das bestätigt sich aber auch an einer Reihe von Gesängen selbst, von denen ich hier einige folgen lasse. Sie sind

zugleich Beispiele für die Benutzung der chromatischen Töne *Es* und *Fis*, die ja an dem Vorgang immer betheiligt sind.

Beispiele für die Vertauschung der Tonarten tritus und tetrardus:

Die Comm. *Circuibo et immolabo* (Domin. VI post Pentecost.). — Als tritus plagalis in Guidos Tonar 100 b (ebenso in neueren Gesangbüchern). — Als tetrardus plagalis im Antiphonar von Montpellier fol. 52v und in Bernos Tonar 90b. — Reginos Tonar 59b verzeichnet die Communio unter dem protus plagalis. — Das Antiphon. von Montpell., sowie die Gradd. Sarisbur. 147, Pothier 333, Reims 275 haben die Melodie auf *c* transponirt.

Aus dem Antiphon. von Montpell. steht mir nur von dem Anfangswort (nach Thiéry, Etude 24 unten) und von den letzten vier Silben des Schlusses (nach Oblassers Verzeichniss) die Notirung zu Gebote. Beides stimmt überein mit der Fassung des Grad. Sarisbur., der ich in der untenstehenden Mittheilung einiger Melodiestücke gefolgt bin (1. Reihe der Darstellung). Der Anfang ist in den beiden andern Gesangbüchern derselbe. Am Schlusse haben sie anstatt ♭*c* auf *dicam*: Pothier *cc* und Reims *ac*.

An beiden Stellen, am Anfang und am Schluss, ist, wie die Darstellung zeigt, der Ton ♭ benutzt. Im Verlauf der Melodie tritt nun auch ♮ auf, was ich aus Montpell. zwar nicht konstatiren kann. Aber die Transposition auf *c* ist ja vor sich gegangen, um sowohl ♭ wie ♮ zur Verfügung zu haben.*) Und in den Gradd. Sarisbur., Pothier und Reims erscheint dieses ♮ auf den Silben *cantabo* und *psalmum* (siehe die Darstellung, 1. Reihe).

---

*) Nur in einem mir bekannten Fall, bei der Notirung des Alleluja *Dulce lignum* hat das Antiphonar von Montpellier (nach Thiéry 185) die Transposition benutzt, ohne dass neben ♭ auch ♮ vorkommt, und ohne einen anderen Grund, der sie nöthig machte, wie zum Beispiel das Vorkommen des Tones ♭*B* in der ursprünglichen Lage, der in der Transposition auf die höhere Quinte zu *F* würde, einer wäre, oder um den Ton *r*, der in Montpellier kein Zeichen hat, zum Ausdruck zu bringen. Die im Antiphonar auf *c* transponirte, immer nur ♭ benutzende Melodie könnte mit all ihren Tonverhältnissen ganz getreu in der ursprünglichen Lage des tetrardus auf *G* gesungen werden, wie sie auch im Grad. Sarisbur. und in neueren Gesangbüchern steht. Sie ist dort aber unter den Gesängen des tritus eingereiht. Vielleicht ist diese Tonart-Zurechnung der Grund für die Transposition. Denn auf *F*, dem ursprünglichen Sitz des tritus, kann die Melodie nicht notirt werden, die als Stufe unter der finalis immer den ganzen Ton *Es* (= ♭ der Transposition) hat. Freilich eine merkwürdige tritus-Melodie, die diese Stufe niemals in der normalen Tonhöhe *E* (= ♮ der Transposition) benutzt.

Die Melodie ist also einmal für den tritus, das anderemal für den tetrardus in Anspruch genommen worden. Und zwar, je nachdem in der Transpositionslage ♮ oder ♭ als der normale Ton der Tonart angesehen wurde (wie im Schema der *c*-Leiter (S. 46), die man sich wegen des plagalen Umfangs der Melodie nach der Tiefe verlängert denken muss). Und in der ursprünglichen Lage haben die genannten Stellen der Melodie, je nachdem der Gesang dem tritus (3. Reihe) oder dem tetrardus (2. Reihe) zugesprochen wird, diese Fassung:

Anfang.

1. In der Transpositions-Lage auf *c* (Grad. Sarisbur.)	c	cG	♭dc	c	c	d	c	d	c .....
2. Dieselbe Melodie i. d. urspr. Lage d. tetrard. auf *G*; Quarte unter der Transposition	G	GD	FaG	G	G	a	G	a	G .....
3. Dieselbe Melodie i. d. urspr. Lage des tritus auf *F*; Quinte unter der Transposition	F	FC	EsGF	F	F	G	F	G	F .....
	Cir_cu_i_____bo			*et*	*im_mo*	*la_bo*			

	Gegen Ende.									*Schluss.*			
1.	a c	c♮c	a G	a	c d c	c♮	c d f e f	...	e c c	♭c	c	c d c	c
2.	E G	G♯sG	E D	E	G a G	G♯s	G a c♮ c	...	♮G G	F G	G	G a G	G
3.	D F	F E F	D C	D	F G F	F E	F G ♭a ♭	...	a F F	EsF	F	F G F	F
	can_ta_____bo			*et*	*psal_mum*		*di_____cam*			*Do_mi_____no.*			

Die Melodie ist, ob sie als dem tetrardus angehörig auf *G* oder als tritus-Melodie auf *F* steht, vollkommen die gleiche, weil sie eben die tiefere Octave der 7. Stufe der Tonart, d. i. die Stufe unter dem Grundton *G* oder *F*, sowohl in normaler Tonhöhe wie chromatisch alterirt verwendet. Man sieht aber auch: Aus der Vertauschung der beiden Tonarten ergiebt sich zugleich die Verschiedenheit des Ansatzes, welcher der beiden Töne als der chromatische gilt. Der Ton, der nach der Auffassung des Gesanges als einer tetrardus-Melodie, der normale Ton dieser Tonart ist, *F* (= ♭ der Transposition), wird in der tritus-Auffassung zum chromatisch erniedrigten *Es*. Und das *Fis* (= ♮), den die tetrardus-Auffassung als chromatisch erhöhten Ton ansieht, wird in der tritus-Auffassung zu der normalen Stufe *E* dieser

Tonart. Und wer die Melodie dem tritus zuschreibt, wie Guidos Tonar und die neuen Gesangbücher, für den beginnt sie sogleich und schliesst mit einer durch das chromatische *Es* bewirkten modulatorischen Ausweichung in die Transpositionsskala, die nach unserer Bezeichnung ein ♭ mehr hat. Und der Schluss hat auffallender Weise unmittelbar vor seiner Cadenz dieses leiterfremde *Es* auf *dicam* und büsst dadurch einigermaassen den Charakter als tritus ein (was die Gradd. Pothier und Reims durch ihre oben mitgetheilten Wendungen *cc* und *ac* vermeiden, die sie statt des ♭*c* der Transposition benutzen). Als Melodie des tetrardus hingegen hat sie den chromatischen Ton *Fis* und die modulatorische Ausweichung erst in ihrem späteren Verlauf, und zwar eine Modulation nach der Transpositionsskala, die ein ♯ mehr hat. Anfang und Schluss aber, die des Chromas entbehren, halten sich ganz im Charakter des tetrardus. Vielleicht ist das der Grund, wesshalb Bernos Tonar und das Antiph. v. Montpell. sie unter diese Tonart bringen.

Wenn Reginos Tonar die Melodie dem protus plagalis zuschreibt, so muss sie nach seiner Zeit Aenderungen erfahren haben, die auch ihren modalen Charakter soweit ergriffen, dass sie zu unserer tritus- oder tetrardus-Melodie wurde. Denn auch die eigenthümliche Auffassung Reginos, wonach er bei gewissen Klassen von Gesängen, wie z. B. bei den Communionen, die Tonart, unter der er sie aufzählt, nach dem Anfang der Melodien bestimmt — eine Auffassung, die uns noch öfter und zunächst bei dem Introitus *Exaudi, Domine* beschäftigen wird — kann die Melodie unserer Communio, wie wir sie aus unseren Quellen kennen gelernt haben, nicht dem protus zusprechen.

Die Comm. *De fructu operum* (Domin. XII post Pentecost.). — Als tritus plagalis im Antiph. von Montpellier fol. 41^{v}, und als tritus schlechthin bei Joh. Cotto (Gerbert II, 249 b, Z. 1 ff.). — Als tetrardus plagalis in Bernos Prolog zum Tonar (Gerbert II, 75 b, Z. 8 v. u. ff.). — Als protus authentus in Guidos Tonar 87 a und in dem handschriftl. Graduale, Cod. A. B. 21 der Bibliothek des Priesterseminars in Strassburg i. Els. (14.—15. Jahrh.) fol. 80^{v}*). — Als deuterus authentus in Reginos Tonar 61 b und bei Aurelianus

*) Die gleiche Fassung der Melodie findet sich in dem Graduale juxta ritum sacri Ordinis Praedicatorum. Tournay 1890. S. 295. Dieses Buch, das erst nachträglich in meine Hände gelangt ist, ist redigirt nach einer Handschrift, die laut Quétif und Echard, Scriptores Ordinis Praedicatorum I, 143 b (siehe auch den Prologus zum Graduale im Anfang) im Jahre 1254 beendigt wurde.

Reomensis (Gerbert I, 46 a, Z. 8). — Das Antiph. v. Montpell., die Gradd. Sarisbur. 155 und Reims 292 haben die Melodie in der Transposition auf *c*, ebenso muss sie nach Berno und Cotto dahin transponirt werden. Das Grad. Pothier 351 hat sie auf *F*, das Strassburger Graduale schliesst sie in *D*.

Die Melodie ist also allen vier Tonarten zugezählt worden. Das Verhältniss zwischen den beiden Fassungen, die sie, die eine zu einer protus-, die andere zu einer tritus-Melodie stempeln, ergiebt sich aus dem Vergleich zwischen dem Strassburger Manuscript und der Melodie, wie sie alle andern genannten Gesangbücher haben. In der Fassung des Strassburger Graduales steht die Melodie, die hier in *D* schliesst, nicht etwa dem entsprechend in ihrer ganzen Ausdehnung um so viel tiefer als die *c*-Transposition, wie ihr Grundton *D* tiefer ist als der Grundton *c* der Transposition, nicht also um eine Septime tiefer. Sondern die Melodie ist, als gehöre sie dem tritus an, in gleicher Weise wie im Grad. Pothier eine Quinte unter der Transposition auf die Stufe *F* gerückt, und nur der Schluss ist, anstatt nach *F*, mit einer etwas reicheren Schlusswendung nach *D* als Grundton geführt. Die protus- und tritus-Fassung sind also im wesentlichen dieselbe. Welche die ursprüngliche von ihnen war, davon wird nachher (im V. Abschnitt) die Rede sein. Doch bemerke ich, dass die Codd. St. Gallen 339, S. 119 und Einsiedeln 121, S. 323 (phototyp. Abdruck in der Paléographie musicale. Solesmes. Bd. I u. IV) nach dem Ausweis ihrer Neumen den Schluss nicht wie das Strassburger Graduale, sondern wie die anderen Bücher bilden, die hierin also auch untereinander alle, von dem Antiph. von Montpell. an bis in die späteren Zeiten, übereinstimmen.

Vielleicht verhält sich die deuterus-Fassung, von der die ältesten Quellen, Aurelian und Reginos Tonar melden, in gleicher Weise zu der tetrardus-Version: Beide würden in der *G*-Lage des tetrardus stehen, und sie würden sich nur darin unterscheiden, dass die eine den Schluss nach *G*, dem Grundton des tetrardus, die andere um eine Terz tiefer nach *E*, dem Grundton des deuterus, geführt hätte. Dagegen, dass der ganze Gesang als deuterus-Melodie zwei Stufen tiefer stände als die tetrardus-Fassung, spricht — abgesehen von der Aenderung aller Tonverhältnisse, die man doch nur als ultima ratio wird in den Kauf nehmen können — folgendes: Sie würde dann eine plagale Melodie sein, wie sie es als tetrardus- und als tritus-Melodie ist, da sie wie diese bis zur vierten Stufe unter ihrem Grundton hinabsteigen würde. Sie wird aber von Aurelian und Regino als

authentische deuterus-Melodie bezeichnet, ebenso wie sie in Guidos Tonar dem authentischen protus zugerechnet wird. Doch wäre — immer die *G*-Lage angenommen — auch ein zweites möglich. Die Melodie, auch wenn sie zum Schluss nicht nach ***E***, dem deuterus-Grundton, geführt wäre, sondern in *G*, dem Grundton des tetrardus, schlösse, könnte nach Reginos Auffassung (siehe S. 52), die auch die Aurelians ist, ihres Anfanges wegen dem deuterus zugesprochen sein. Denn in den Anfangstönen des Gesanges hätten sie den Charakter auch dieser Tonart sehen können. Doch diese für die Tonalitäts-Verhältnisse freilich sehr wichtige Frage lassen wir hier ununtersucht, da dieser zwiefache Tonarten-Ansatz keinenfalls die Dinge zur Ursache hat, denen wir hier nachgehen. Für uns handelt es sich um den Nachweis des Gebrauches, den die Melodie von einem der beiden chromatischen Töne, entweder von ***Es*** oder von ***Fis*** macht. Von ***Es***, sobald der Gesang dem tritus, und wir können hinzufügen, dem protus, zugerechnet wird; von *Fis*, wenn er dem tetrardus — und wir dürfen wohl auch wenigstens vermuthen, dem deuterus — angehört. Denn in diesem Betracht verhalten sich, wie wir wissen, (siehe S. 46 die beiden mittleren Schemata), der protus zum deuterus, wie der tritus zum tetrardus. Und aus diesem Entweder—Oder hinsichtlich des Chromas folgt dann von selbst die Möglichkeit, dass man die Melodie zu den beiden verschiedenen, in einem jeden dieser Paare vereinigten und vertauschbaren Tonarten zugerechnet hat.

Aus dem Antiph. von Montpell. liegt mir (aus Oblassers Verzeichniss) nur die Notirung der ersten paar Töne *c d* (wie in Sarisbur. und Reims, und entsprechend dem *F G* im Strassburger Mscr. und bei Pothier) sowie der Schluss vor, der folgendermaassen lautet:

c♭ ♭c c

con_fir_met.

Hier haben sowohl Sarisbur. wie Reims ♮ statt ♭, wenn anders in Sarisbur. nicht das Erniedrigungszeichen ♭, das bald nach dem Anfang des Notenliniensystems steht, auch noch auf das an dessen Ende befindliche *confirmet* wirken soll. Reims hat aber in der ganzen Melodie nur ♮. Ebenso Pothiers Graduale, das ja das dem ♭ der Transposition entsprechende *Es* der *F*-Lage nicht bilden kann, stets nur ***E***. Sarisbur. hingegen hat mehrfach ♭. Dass die Melodie auch im Antiph. v. Montpell. neben dem ♭ das ♮ verwendet, muss ich für sicher halten (siehe S. 50, zu der Comm. *Circuibo*). Zudem bezeugt Berno an genannter Stelle das ♮ in der Mitte der Melodie für den Anfang des 11. Jahrhunderts. Er begründet die Transposition nach

c mit den Worten: Wenn man die Communio von der eigentlichen finalis [*G*] des tetrardus aus beginnt [die Melodie fängt mit dem Grundton an], so stimmt das nicht zu den halben Tönen, die die Melodie in ihrer Mitte hat. — Und das diese halben Töne (mit *G*) bildende *Fis*, das von der diatonischen Tonreihe nicht hergegeben wird, soll eben durch das ♭ der Transposition in die höhere Quarte ersetzt werden. Uebrigens wird durch Bernos Bemerkung, dass der chromatische Ton (*Fis* = ♭) sich in der Mitte befindet, indirect gesagt, dass er die Melodie mit dem ♭ am Schlusse, wie ihn Montpellier hat, kennt.

In der nebenstehenden Darstellung gebe ich nun nach der Transpositions-Version des Grad. Sarisbur. folgende Theile der Melodie, worunter den Ausgang von *faciem* an vollständig: den Anfang bis zu der Stelle, die den Ton ♭ zum ersten Mal, und eine andere Partie, die ihn wiederum enthält, sowie die beiden Stellen, in denen der Ton ♭ vorkommt. Den Schluss gebe ich zuerst nach dem Antiph. v. Montpell. mit ♭, dann auch mit ♭. Dies steht in der 1. Reihe. Und wenn man hier immer ♭ statt ♭ liest, so erhält man zugleich, mit ein paar unwesentlichen Abweichungen, die Fassung des Grad. Reims. Die 2. und 3. Reihe zeigen die Melodie in den ursprünglichen beiden Lagen der Tonarten tetrardus und tritus, denen sie zugesprochen wird, unter genauer Wiedergabe der Tonverhältnisse der Transpositions-Fassung: in der *G*-Lage des tetrardus also eine Quarte, in der *F*-Lage des tritus eine Quinte unter dieser. Liest man in dieser *F*-Lage immer *E* statt *Es*, so hat man zugleich die Melodie, wie sie mit ein paar unwesentlichen Abweichungen das Grad. Pothier giebt. Auch das Strassburger Graduale hat sie, wie gesagt, in dieser Lage. Aber wegen einer bemerkenswerthen Besonderheit ist dessen Version in der 4. Reihe noch besonders aufgeführt, dazu auch der ihr eigene Schluss, den sie nach *D* leitet.

Lassen wir zunächst die Version des Strassburger Graduales bei Seite und denken nur an das Verhältniss der beiden Gestalten zu einander, die die Melodie in den Auffassungen als tetrardus in der *G*-Lage und des tritus in der *F*-Lage erhält (2. und 3. Reihe). Sie sind es, von denen die obengenannten Schriftsteller Berno und Cotto je eine im Auge haben. Dass Melodien, die in der Transposition ♭ und ♭ benutzen, zwei Tonarten angehören können, diese Zweideutigkeit der Transposition, liess sich zunächst auf rein theoretische Art folgern (S. 45). Und bestätigt wird sie uns durch die zwiefache Zugehörigkeit, die ihnen im Mittelalter thatsächlich beigelegt wurde. Nun aber äussern auch zwei Schriftsteller aus nahe an einander

liegender Zeit ihre Ansichten in solchem Sinne. Berno und Cotto nehmen beide für unsere Communio die Transposition auf *c* deshalb als nothwendig in Anspruch, weil die Melodie die Stufe unter der finalis, die tiefere Octave von der 7. Stufe der Tonart, sowohl normal wie chromatisch alterirt verwendet. Der eine sieht das als Transposition einer tetrardus-Melodie an, der andere als Transposition einer tritus-Melodie, aus principiellen Gründen, wie wir noch sehen werden. Damit ist auch erwiesen, welchen von den beiden fraglichen Tönen, durch deren Nebeneinander ihnen die Transposition geboten erscheint, sie für normal, welchen sie für chromatisch alterirt halten. Für Berno ist *F* (= ♭ der Transposition), der ganze Ton unter der finalis *G* (= *c*), der normale, *Fis* (= ♮), der halbe Ton unter der finalis, der chromatische (2. Reihe). Cotto sieht in *E* (= ♮ der Transposition), dem halben Ton unter der finalis *F* (= *c*), den normalen Ton, in *Es* (= ♭), dem ganzen Ton unter der finalis, den alterirten (3. Reihe). Oder umgekehrt beruht auf dieser verschiedenen Auffassung in Betreff des chromatischen Tones ihr verschiedener Ansatz der beiden vertauschbaren Tonarten. Und wenn sich die deuterus-Fassung der Melodie zu ihrer tetrardus-Gestalt thatsächlich ebenso verhalten sollte, wie die protus-Fassung zu der des tritus (siehe S. 53), dann würde die zwiefache Zurechnung zum deuterus und zum protus auf derselben Ursache beruhen.

Natürlich ist auch hier, wie in der Comm. *Circuibo* (siehe S. 51), je nach der verschiedenen Auffassung der Tonalität, das Chroma in anderer Weise auf die Melodie vertheilt, und die durch das Chroma hervorgerufene Modulation in eine andere Transpositionsskala geschieht beide male nach der entgegengesetzten Richtung. Bei der tetrardus-Auffassung macht sich das Chroma bald im Anfang der Melodie, auf *Domine* geltend, gleich bei dem erstmaligen Auftreten der Tonstufe unter der finalis *G* (= *c* der Transposition) als *Fis* (= ♮ der Transpos.). Nach der tritus-Auffassung tritt die chromatische Alteration, der Ton *Es*, erst später, auf *de*, ein. Umgekehrt streift die Communio als tetrardus-Melodie im Ausgang, von *in oleo* an, das Chroma ab. Als tritus-Melodie erfährt sie erst hier die Hauptwirksamkeit des Chromas.

Und nun die Schlusscadenz. Dem tritus entspricht sie, wenn sie in der Transpositions-Fassung (1. Reihe) das ♮ (= *E* der ursprüngl. Lage dieser Tonart, 3. Reihe) verwendet, indem sie nach dem ausgiebigen Gebrauch des leiterfremden, chromatischen ♭ (= *Es*) die Melodie nun auf leitereigene Weise abschliesst. Daher würde man

die Version des Grad. Sarisbur. fraglos für eine tritus-Melodie halten, wenn dort mit Sicherheit das ♭ auf *confirmet* anzunehmen wäre. Und wenn auch auf dem kurz vorhergehenden *cor* jenes Erniedrigungs-♭ nicht mehr wirksam sein sollte, sondern ♭ zu lesen wäre, würde schon von hier an das Chroma aufgegeben sein. Nach der tetrardus-Auffassung (2. Reihe) würde durch die Wendung mit ♭ gerade in die Schlusscadenz der chromatische Ton hineingetragen. Wir würden einen tetrardus-Schluss *G FisG G* (dem *c* ♭*c c* der Transposition entsprechend) annehmen müssen. Die Gestalt hingegen, die die Transpositions-Version des Antiph. v. Montpell. dem Schluss durch das ♭ giebt (1. Reihe), würde den als tritus-Melodie aufgefassten Gesang (3. Reihe) mit dem chromatischen *Es* (= ♭ der Transpos.) ausgehen lassen; dem als tetrardus-Melodie angesehenen (2. Reihe) würde sie den leitereigenen Schluss *GF FG G* (= *c*♭ ♭*c c* der Transposition) geben.

Es muss daher als etwas besonderes hervorgehoben werden, dass gerade das Antiph. v. Montpellier, das doch den Schluss mit ♭ überliefert, die Communio unter den tritus verweist. Und das ist noch auffallender im Vergleich mit der Behandlung der vorher besprochenen Comm. *Circuibo*. Diesen Gesang rechnet das Antiphonar zu den tetrardus-Melodien, vielleicht, wie ich meinte, wegen des unmittelbar vor der Schlusscadenz in *c* stehenden ♭, das dem leitereigenen *F* des tetrardus in seiner ursprünglichen *G*-Lage entspricht, das aber in der tritus-Auffassung zu dem der *F*-Leiter fremden *Es* würde. Die Comm. *De fructu operum* hat nun das ♭, und noch dazu nachdrücklich verdoppelt, in der Schlussformel selbst. Und diese ist mit dem das ♭ auf beiden Seiten umgebenden Grundton *c* eine echte aufwärtsgehende Schlusscadenz. Nichts desto weniger ist die Melodie dem tritus zugewiesen, so dass sie, in dieser Tonart gedacht, diese Schlusscadenz mit energischer Hervorhebung des leiterfremden Tones macht. Wo also der Gesang, wie es einer tritus-Melodie, und nur einer Melodie dieser Tonart, möglich ist, den aufwärtsgehenden Schluss mit einem halben Ton unter der finalis in leitereigener Weise machen könnte, wird er hier durch den leiterfremden, chromatischen Ton mit einem Ganzton unterhalb des Grundtons gebildet.

Nun verdient das Verhalten der Melodie in der Fassung des Strassburger Graduales (4. Reihe) in einer ganz neuen Rücksicht besondere Beachtung. Trotzdem sie, gerade wie die tritus-Fassung, in der *F*-Lage, eine Quinte unter der Transpositions-Lage steht, wie sie sich im Anfang sowie auch sonst und auch an den hier nicht mitgetheilten Stellen zeigt, weicht sie auffälliger Weise von dieser Lage bisweilen

ab. Der Vergleich mit der 3. Reihe, die sich strenge in dieser Lage, eine Quinte unter der Transposition hält, ergiebt das sofort (siehe die diesbezüglichen Vermerke zu der 4. Reihe). Aber nicht als planloses Umherschweifen zeigt sich diese Abweichung. Vielmehr wird man alsbald eine gewisse Consequenz in ihr entdecken können. Da nämlich, wo das Grad. Sarisburiense ♭ hat, auf *de* (hinter *panem*) und in der längeren Partie *faciem in oleo* etc., die das ♭ in reichlicherem Maasse verwendet, tritt sie ein.

In ihrer Lage kann die Melodie, wie schon bemerkt, den Ton ♭ der Transposition nicht nachbilden als ***Es***. Sie hat dafür nur ***E*** zur Verfügung. Damit würde sie aber alle Tonverhältnisse, die mit dieser Tonstufe gebildet werden, gegenüber der Transposition verändern, wie es die Fassung des Grad. Pothier thatsächlich gemacht hat. Man braucht in die 3. Reihe der in der Unterquinte ganz durchgeführten Lage nur ***E*** statt ***Es*** einzusetzen, um die tiefeingreifende Veränderung, die damit vorgeht, zu erkennen.

Die Version des Strassburger Graduales will nun diese Tonverhältnisse bewahren. Sie bedient sich dazu eines eigenthümlichen Mittels: sie rückt die betreffenden Partien um eine Stufe in die Höhe. Bei ***de***, wo das ♭ nur einmal erscheint, thut sie das nur mit ein paar Tönen, dem ♭ selbst nämlich und den ihm unmittelbar vorausgehenden Tönen. Die andere längere Stelle, in der das ♭ wiederholt erklingt, ist ganz davon ergriffen. So stehen nun diese beiden Partien eine Quarte unter der Transposition, und die Wirkung ist eine genaue Wiedergabe der Tonverhältnisse, die die Melodie in der Transpositions-Lage hat.

Diese Aenderung erscheint auf den ersten Blick sonderbar. Man möchte sie vielleicht für eine zufällige Erscheinung, für einen Einfall oder für eine Folge von Sorglosigkeit und Unverstand halten. Aber die dadurch hervorgebrachte Wirkung, eben jene Erhaltung der Tonverhältnisse trotz der Beseitigung des chromatischen Tones ***Es***, erweckt doch andererseits die Vermuthung, dass sie in dieser Absicht ausgeführt ist. Und in der That ist dieses Mittel, das Hinaufrücken einzelner Melodiestücke um eine Stufe, wie wir im V. Abschnitt sehen werden, eine zu dem eben ausgesprochenen Zweck geübte Methode des Mittelalters. Man wird sie in dem bald zu besprechenden Allel. *Laetatus sum* und im Introit. *Exaudi, Domine* wiederfinden. Und einen diesem Hinaufrücken entgegengesetzten, aber im Grunde analogen Vorgang werden wir weiter unten (im IV. Abschnitt) kennen lernen.

Am letzten Ende gehen Versionen, die sich wie die Melodie des

Strassburger Graduales dieses Mittels bedienen, auf Quellen zurück, die die entsprechenden Stellen eine Stufe tiefer mit dem chromatisch erniedrigten Ton haben, und die sie dann umredigiren. So führt die Version des Strassburger Codex auf Quellen, die wie die Fassung im Grad. Sarisburiense beschaffen waren. Und zwei solche Versionen bestätigen sich gegenseitig. Die Version mit dem chromatisch vertieften Ton sichert der partiellen Verschiebung der Melodie in der anderen Fassung den Werth einer planmässigen redactionellen Aenderung. Und diese Aenderung der Gestalt stützt die chromatisch erniedrigten Töne der anderen Fassung. Beides zusammen aber beweist gerade des Tones wirkliches Vorhandensein in der Melodie, den das Hinaufrücken hat beseitigen sollen: des Tones *Es*, der in ihr zu Tage tritt, sobald sie, anstatt in die Transposition projicirt zu werden, sich in ihrer eigentlichen, ursprünglichen Lage befindet. Und wie durch die gegenseitige Controle für die hinaufgerückten Stellen der Ton *Es* (= ♭ der Transposition) bezeugt wird, so für die Partien, die in der normalen Quinten-Lage unter der Transposition verbleiben, das *E* (= ♮).

Wenn das Strassburger Graduale in den hinaufgerückten Stellen auch die gleichen Tonverhältnisse wie das Grad. Sarisbur. erhalten hat, so ist dadurch doch eine gründliche Aenderung mit der Melodie vorgegangen. Zunächst wird bei dem Ein- und Ausgang der in die Höhe gehobenen Partie das Verhältniss zu dem ihr voraufgehenden und folgenden Ton, der ja die normale Lage hat, geändert. Und dadurch kann unter Umständen manche bedeutsamere Umwälzung entstehen. Tiefer gehen die Aenderungen, die sich durch die Beseitigung des Chromas selbst einstellen. Alles, was an Wirkungen durch den Gebrauch des chromatischen Tones entsteht, wird man hier vergebens suchen. Das betrifft natürlich nicht die angegriffenen Stellen und ihre nächste Umgebung allein. Das greift hinein in den ganzen Organismus der Melodie. Nicht blos, dass sie nun ohne Modulation verläuft. Auch andere innere Beziehungen der einzelnen Theile zu einander können diesem verändernden Einfluss unterliegen, wovon noch weiter in anderem Zusammenhang (in den oben genannten Abschnitten) die Rede sein wird.

Die Version des Grad. Reims, das wie Sarisbur. die Melodie in der *c*-Transposition notirt, hat den Ton unter der finalis immer nur als ♮, niemals als ♭. Für sie ist die Communio also zweifellos eine tritus-Melodie, als was das Buch sie auch bezeichnet. Aber die Transposition ist gänzlich überflüssig; die Melodie hätte ebenso gut auf

dem ursprünglichen tritus-Grundton *F* mit permanentem ♭ (= *f* der Transposition) dargestellt werden können. Soll man daraus schliessen, dass den Vorlagen dieser Version die Bedeutung und der Zweck, den die Transposition für diese Melodie gehabt hat, abhanden gekommen sind? Das ♭, welches in der Transposition neben dem ♮ das Chroma zum Ausdruck bringen sollte, haben sie aufgegeben. Die nunmehr unnöthige Transposition selbst haben sie beibehalten. Die Fassung im Grad. Pothier zieht daraus die letzte Consequenz, wenn sie die Communio einfach auf *F* versetzt. Die Urheber ihrer Vorlagen haben entweder die Nutzlosigkeit solcher *c*-Transposition, die ohne ♭ verläuft, anerkannt und die Melodie in die ursprüngliche tritus-Lage gebracht; oder sie haben den Gesang direct in *F* notirt, sei es, dass er in der Zeit und dem Ort der Aufzeichnung als tritus-Melodie ohne jedes Chroma gesungen wurde, sei es, dass sie das Chroma, mit dem er gesungen wurde, nicht verstanden oder missbilligten und daher ausmerzten. In beiden Fällen hatten sie keine Veranlassung, ihn in der Transposition aufzuzeichnen. Oder sie haben auch in Quellen, die in der *c*-Transposition ♭ neben ♮ benutzten, das ♭ in seiner Bedeutung als Ausdruck für das Chroma nicht erkannt oder anerkannt, und indem sie es beseitigten, für gut befunden, die Melodie in die *F*-Lage zu bringen.

Solche oder ähnliche Ansichten müssen sich bei diesen Redactionen geltend gemacht haben, wenn wir aus einem so vereinzelten Fall auch nicht bestimmen können, wie sich der Vorgang abgespielt hat. Das Chroma hat das Schicksal gehabt, im Mittelalter durchaus nicht ungetheilten Beifall und zu allen Zeiten und überall Verständniss zu finden. Das Nebeneinander von ♭ und ♮, woraus am letzten Ende doch das Chroma zu Tage tritt, ist in diesem Sinne bei weitem nicht immer verstanden worden. Ja der Ton ♭, so anerkannt er im Princip auch neben ♮ war, hat im Mittelalter manche Scrupel hervorgerufen. Ihnen hat vielleicht keiner einen so radikalen Ausdruck wie Guido, in organischem Zusammenhang mit seiner Gesammtauffassung vom Wesen der Tonart und des Tonsystems, gegeben. Er hat in letzter Consequenz der Beseitigung des Tones ♭ überhaupt geradezu das Wort geredet, worüber in einer späteren Arbeit ausführlich gehandelt werden soll.

Unter diesem Gesichtspunkt muss man die hinsichtlich des fraglichen Tones verschiedenen Versionen gegenüberstellen und jedes Zeugniss, das für die eine oder für die andere von ihnen spricht, herbeiziehen. So ist bei unserer Communio in der *c*-Transposition das

♭ neben ♮ (= *Es* neben *E* der ursprünglichen Lage) auch für die Zeit nach dem Grad. Sarisbur. durch einen Schriftsteller bezeugt. Es ist der Verfasser einer Schrift, für deren Urheber Coussemaker einen Monachus Carthusiensis hält (II, 434 ff.; vom IV. Abschnitt (462) an ist sie zumeist identisch mit der von Coussemaker (IV) Tunstede zugeschriebenen Schrift Quatuar Principalia, vom II. Princip., cap. VI (208) an). Genau lässt sich die Zeit der Abfassung nicht feststellen. Aber der Ausdruck *ficta musica*, den der Autor (441 b, Abs. 1) mehrfach für die chromatischen Töne braucht, giebt eine Zeitgrenze nach oben. Vor dem Ende des 13. Jahrhunderts, dünkt mich, hat diesem Namen der andere, früher gebräuchliche *falsa musica* nicht Platz gemacht. Joh. de Muris, der musikalische Encyclopädist des 14. Jahrhunderts, schreibt in seinem Speculum musicae (Coussemaker II) noch *falsa musica*. Und der andere seltene Ausdruck *coniuncta* (Uebertragung von *synemmene*; Coussemaker liest *conventa*), den der Tractat des Monachus in derselben Stelle für den chromatischen Ton braucht, findet sich, soviel ich weiss, erst noch später. Der Anonymus XI (Coussemaker III), gegen Anfang des 15. Jahrhunderts, wendet ihn (426 ff.) in einer ausführlichen Abhandlung über die chromatischen Töne an (siehe weiter unten im IV. Abschnitt am Schluss der Besprechung der Comm. *Beatus servus*). Dieser Monachus Carthusiensis nennt (441 a, Z. 11 von unten ff.) als ein Beispiel für die Nothwendigkeit der Transposition um eine Quinte nach oben unsere Comm. *De fructu operum*. Nach dem Text Coussemakers würde er sie dem protus zurechnen, wie sie auch im Graduale von Strassburg steht. Wir werden aber später (im V. Abschnitt) sehen, dass das nicht richtig sein kann. Jedenfalls muss die Fassung, die er im Auge hat, so gewesen sein, als gehöre sie dem tritus an, also dieselbe Fassung, die das Strassburger Buch durch das Hinaufrücken jener beiden Stellen verändert und in den protus-Schluss wendet. Das geht aus dem folgenden hervor. Er sagt nämlich: In der Stelle *in oleo* würde die Melodie unter dem Ton *F* [der diatonischen Tonleiter nach] nicht einen ganzen Ton, [das heisst ein *Es*] finden, den sie hier hat (siehe die 3. Reihe der Darstellung unserer Melodie), sondern nur den halben Ton *E*. Darum muss sie um eine Quinte nach oben versetzt werden. — Wie wir wissen, findet sie hier für das *Es* den Ersatz durch ♭. Die mit *in oleo* bezeichnete Stelle ist aber die, innerhalb welcher in grösserem Umfang das Grad. Sarisbur. von dem Ton ♭, um das *Es* der ursprünglichen tritus-Lage auszudrücken, und das Strassburger Graduale, um den Ton *Es* zu beseitigen, von dem Hinaufrücken Gebrauch

macht. Ueber den Ton auf jenem *de* (hinter *panem*), der nach Ausweis dieser beiden Bücher gleichfalls der chromatischen Alteration unterlag, äussert sich der Tractat nicht. Sicher ist aber, dass die Melodie an anderen Stellen, wo sie sonst die fragliche Tonstufe benutzt, nach der von dem Autor verlangten Transpositions-Fassung den Ton ♭ (= *E* der ursprünglichen Lage) gehabt haben muss. Denn sonst hätte er den an jener Stelle vorhandenen chromatischen Ton nicht als etwas besonderes hervorgehoben.

Für die Vertauschung des protus und deuterus habe ich unter dem mir zugänglichen, nur beschränkten Material Fälle, die so glatt oder ohne Einwirkung noch anderer Factoren als der chromatischen Alteration allein verlaufen, wie dies beim tritus und tetrardus der Fall war, nicht gefunden. Sie bieten aber eben desshalb andere interessante Erscheinungen.

Das Allel. *Timebunt gentes* (Domin. XVIII post Pentecost.). — Als deuterus authentus im Antiph. von Montpell. fol. 59r. — Als protus im Grad. Sarisbur. 167. Beide haben die Melodie auf *a* transponirt. Die Gradd. Pothier 372 und Reims 307 haben sie im protus auf *D*.

Im Antiph. v. Montpell. (nach Thiéry, Etude 179) hat die Melodie sowohl ♭ (= dem im deuterus leitereigenen *F*), wie auch ♮ (= dem leiterfremden *Fis*). Und zwar ist im Allel. als Stufe über der finalis *a* gar nicht ♮, sondern nur ♭ vorhanden, wo es erst ganz am Schluss von dessen Melisma auftritt. Erst der V. hat in der zweiten Hälfte das ♮, vorher ebenfalls immer nur ♭. Der Schluss des Allel. ist also ganz dem deuterus angemessen. Er lautet *c* ♭ *a* (= *GFE*). Ebenso schliesst der V., der in gebräuchlicher Weise am Schluss die Melodie des Allel. aufnimmt. Der Gesang hat also einen ganz normalen Verlauf, die durch den chromatischen Ton verursachte Modulation in der Mitte.

Sehr befremdend ist nun das Verhalten des Grad. Sarisburiense. Es bringt die gleiche Melodie wie Montpell., hat aber sämmtliche ♭ unterdrückt und benutzt immer nur ♮. Die Melodie ist also gänzlich zum protus (*a* ♮ *c d e f g a*) geworden, ohne jegliches chromatische Beiwerk. Und sie erscheint in der *a*-Lage nur dem einmal in *GF* auf ***Domine*** vorkommenden *F* zu Liebe, für das die ursprüngliche *D*-Lage des protus das Aequivalent ♭*B* in der gebräuchlichen Tonreihe nicht hat. Und die Gradd. Pothier und Reims helfen sich hier für ihre *D*-Lage, indem sie statt *C*♭*B* auf ***Domine***, das eine *ED*, das andere nur *D* schreiben. Hier liegt also nicht bloss eine Vertauschung der beiden

Tonarten vor, denen man eine und dieselbe ungeänderte Melodie zugeschrieben hat. Es ist vielmehr eine Melodie des deuterus, die sich des Chromas bedient, in eine reine protus-Melodie ohne Chroma umgewandelt worden, und Pothier und Reims ziehen daraus die letzte Consequenz, indem sie die Melodie in der ursprünglichen Lage des protus auf *D* wiedergeben. Das kann aber sehr wohl durch einen Entwickelungsprocess geschehen sein, der dann durch einen mittleren Zustand hindurchgeführt haben muss. Danach müsste die Melodie, als sie in der Transpositionslage noch ♭ neben ♮ benutzte, auch als dem protus angehörig gegolten haben. Dabei wird das ♭, das der deuterus als leitereigenen Ton hat, für den protus zum alterirten Ton, das ♮, das im deuterus chromatisch wirkt, zu dem normalen Ton des protus. ♮ wird also der wesentliche Ton der Tonart, ♭ zum chromatischen Beiwerk und als solches, vielleicht allmählig, abgestossen und durch ♮ ersetzt.

Der Grund zu dieser Umbildung und der Gang, den sie genommen, lässt sich ohne Kenntniss von Zwischengliedern nicht bestimmen. Aber begünstigt scheint sie zu sein durch das Verhalten der Melodie in ihrem Eingang. Das Allel. selbst ist von seinem Beginn an zum weitaus grösseren Theil indifferent; es hat hier weder ♭ noch ♮. Erst ganz am Schluss tritt, wie gesagt, von diesen beiden entscheidenden Tönen das ♭ auf. Freilich gerade durch dieses ♭ am Schluss des Allel., des V. und, da das Allel. wiederholt wird, am Schluss des ganzen Gesanges wird er zu einer echten deuterus-Melodie. Und auch diese in einer Melodie so bedeutsamen Partien müssten doch schliesslich, und für die Bestimmung der Tonart doch gerade sie, ihr ♭ verloren haben, sollte die Umwandelung zum protus vollständig sein. Und das ist immerhin als ein tiefgehender Eingriff anzusehen. Dass aber auch sie das ♭ schliesslich mit ♮ vertauscht haben, zeigt uns ja das Grad. Sarisbur. und auch die Gradd. Pothier und Reims. Und man bedenke, wie frei man nicht selten mit dem Schluss eines Gesanges umgegangen ist. Man hat Melodien, die man sonst ungeändert liess, im Lauf der Zeiten derart verschiedene Wendungen zu verschiedenen Schlusstönen gegeben, dass sie damit auch verschiedenen Tonarten angehören. Davon melden uns sowohl die Schriftsteller, wie es sich auch an einer ganzen Reihe von Melodien constatiren lässt (vergl. die eben behandelte Comm. *De fructu operum* in den Fassungen als tritus- und protus-Melodie). Aber abgesehen von solcher allgemeinen Erwägung können wir den ganzen Vorgang, den wir für die Melodie des Allel.

Timebunt gentes als möglich annehmen, an einem analogen Fall wirklich verfolgen. Durch ein solches Zwischenstadium, das wir bei diesem Allel. entbehren mussten, finden wir hindurchgeführt das

Allel. *Laetatus sum.* (Dom. II Adventus). — Als deuterus authentus in Bernos Tonar 86b und im Antiph. von Montpell. fol. 58v. Hier wie im Grad. Sarisbur. 162 auf *a* transponirt. Ebenso, aber ganz zum protus geworden in den Gradd. Reims 17 und Hermesdorff 9. — Das Grad. Pothier 6 hat die Melodie in *D*.

Aus Montpellier steht mir nach Oblassers Verzeichniss ausser einigen Tönen des Anfangs, der weder ♭ noch ♮ enthält, nur der Schluss des Allel. zur Verfügung. Wie dieses Allel. geht auch der ℣. aus, der in gewohnter Weise in die Melodie des Allel. einlenkt (so in allen genannten Büchern und auch in den Codd. St. Gallen 339, S. 2 und Einsiedeln 121, S. 3). Ferner giebt Thiéry (Etude 33 unten) aus der Mitte des ℣. den Schluss eines Melodieabschnittes auf *mihi* in den Buchstaben-Noten und den Neumen des Antiphon. von Montpellier. Diese Stellen lauten:

	Alleluja.		**Versus.**	
		Schluss des Allel.		*Distinctions-Schluss innerh. des Versus.*
1. In d. Transpos.-Lage auf *a* (Antiph. v. Montpell. [nach Oblasser u. Thiéry])	.....	c♭a♭c♭a	.....abcbab	ba.....
2. Dieselbe Melodie i. d. ursprünglichen Lage des deuterus auf *E*	.....	GFEFGFE	.....EFisGFisEFis	FisE.....
	*Alleluja.*_____		℣. .....*mi*_____*hi:*	

	Versus. (Forts.)		**Alleluja.**	
		Schluss des Versus.		*Schluss des Alleluja.*
1.	.....	c♭a♭c♭a	.....	c♭a♭c♭a
2.	.....	GFEFGFE	.....	GFEFGFE
	.. *ibimus.*_____		*Alleluja.*_____	

Welchen Gebrauch Montpellier innerhalb der Melodie sonst von ♭ und ♮ auch machen möge, diese Bruchstücke genügen, um den Zweck der Benutzung des chromatischen Tones zu zeigen. Die drei Bestandtheile, aus denen der Gesang besteht, das Allel., der ℣. und

schliesslich als Schluss des Ganzen das wiederholte Allel., sie schliessen alle in der zu Grunde liegenden Tonart des deuterus. Sie thun es unter Anwendung des hier leitereigenen ♭ (= *F* der ursprünglichen *E*-Lage des deuterus). Dazwischen liegt die durch das chromatisch erhöhte ♮ (= *Fis*) bewirkte Modulation in die andere Transpositionsskala des Distinctionsschlusses auf *mihi*. Es ist wieder der auch uns wohlbekannte modulatorische Verlauf:

	Anfang.	*Mitte.*	*Schluss.*
Transpositionsskala:	x	x + #	x

Und zwar verwendet die Melodie diese Modulation, um auf dem Grundton ihrer deuterus-Tonart *E* (= *a* der Transposition) einen protus-Schluss zu machen, ein Vorgang, den wir, wie schon oben (S. 42) bemerkt, mit unserem Dur- und Moll-Tonartensystem nicht ebenso nachbilden können.

Die Quelien nun, aus denen Reims und Hermesdorff entlehnt haben, sind vorgegangen, wie in dem vorherbehandelten Allel. *Timebunt gentes* das Grad. Sarisbur. vorging. Sie überliefern die Melodie gleichfalls in der Transposition auf *a*, haben aber jedes ♭ unterdrückt und verwenden nur ♮, bieten also eine reine protus-Melodie ohne chromatische Alteration. Und diese Melodie kann nun, wie es im Grad. Pothier der Fall ist, ohne die geringste Aenderung in ihren Tonverhältnissen auf dem ursprünglichen Grundton *D* dieser Tonart erscheinen. Insbesondere macht sich in den oben aus Montpellier mitgetheilten Schlüssen des Allel. und des V. der protus geltend. Reims hat hier *c ♮ a ♮ c ♮ ♮ a*, Hermesdorff, der zwar unmittelbar vorher ♮ benutzt, lässt es hier aus und schreibt *c a a c a*, Pothier hat *F D E F D* (= *c a ♮ c a*). So kann denn jene Modulation inmitten des V. bei *mihi* und in diesem Distinctionsschluss eine andere als die Grundtonart nicht zu Stande kommen, da ja unter dem Ausschluss des halben Tones über der finalis die drei Bestandtheile des Gesanges, wie das *mihi*, im protus schliessen.

Die Mittelstufe bildet nun das Grad. Sarisbur. Es hat neben ♮ auch ♭. Freilich nur an einer Stelle, im Ausgang der vorletzten Distinction auf *Domini*. Und gerade die drei Bestandtheile des Gesanges, das Allel., der V. und das wiederholte Allel. gehen auch hier, entgegengesetzt der Art Montpelliers, mit Benutzung des ♮, also mit protus-Schlüssen aus. Es müsste denn der auch für das im Setzen des Erniedrigungs-♭ etwas sorglose Grad. Sarisbur. wenig annehmbare Fall

gedacht werden, dass beidemale, am Schluss des Allel. und des ℣. ein solches ♭ vergessen worden ist. Ich führe dies nur an, um nichts zu verschweigen. Denn es wird sich bald erweisen, dass das ♭ zu schreiben nicht aus Versehen, sondern mit Absicht unterlassen, dass also der Ton ♮ gemeint ist. Der Gesang des Grad. Sarisbur. ist demnach eine protus-Melodie, in der der Ton ♮ (= *E* der ursprünglichen *D*-Lage) der normale Ton ist. Wie in ihr der Ton ♭ (= *Es*) nur auf *Domini* gegen Ende des ℣. im Ausgang des vorletzten Abschnittes erscheint, dem nur noch *ibimus* folgt, möge die folgende Darstellung zeigen:

	Alleluja.		**Versus.**		
		Schluss des Allel.			*Schluss d. vorletzt. Distinct. des Versus.*
1. In d. Transpos.-Lage auf *a* (Grad. Sarisbur.)	.....	c ♮ a ♮ c ♮ ♮ a	.....	c d a ♭ a ♭ G ♭ c d d c	a c ♭ ♭ ♭ a
2. Dieselbe Melodie in der ursprüngl. Lage des protus auf *D*	.....	F E D E F E E D	.....	F G D E♭ D E♭ C E♭ F G G F	D F E♭ E♭ E♭ D
	Alleluja.		℣.	*Do*	*mi* *ni*

	Versus. (Forts.)		**Alleluja.**	
		Schluss d. Vers.		*Schluss d. All.*
1.	.....	c ♮ a ♮ c ♮ ♮ a	.....	c ♮ a ♮ c ♮ ♮ a
2.	.....	F E D E F E E D	.....	F E D E F E E D
	ibimus.		*Alleluja.*	

Die Wirkung, die hier entsteht, ist der im Antiph. von Montpell. entgegengesetzt: Als Tonart der Melodie der protus. Der zwar nur an einer Stelle, aber an hervorragendem Ort und stark hervortretende Ton ♭ (= *Es*) macht den vorletzten Abschnitt mit einer deuterus-Cadenz auf dem Grundton der Tonart *a* (= *D*) ausgehen. Auf diese Weise tritt nun als die modulatorische Bewegung dieser Fassung die Diversion in die Transpositionsskala x + ♭ hervor. Und alles dieses unter der Einwirkung der dem Antiph. von Montpell. entgegengesetzten Auffassung des ♭ (= *Es*) als des chromatisch alterirten, des ♮ (= *E*) als des normalen Tones, während dort ♮ (= *Fis*) der chromatische, ♭ (= *F*) der normale Ton ist.

Das folgende Schema möge diesen Gegensatz veranschaulichen:

	Schluss des Alleluja.	Distinctions-Schluss innerhalb d. Versus auf *mihi*.	Schluss d. vorletzt. Distinction d. Versus auf *Domini*.	Schluss d. Versus u. d. wiederholten Alleluja.
Antiphon. v. Montpell. Tonart: deuterus	deuterus-Cadenz	protus-Cadenz		deuterus-Cadenz
	Transpos.-Skala x	Transpos.-Skala x + #		Transpos.-Skala x
Grad. Sarisbur. Tonart: protus	protus-Cadenz		deuterus-Cadenz	protus-Cadenz
	Transpos.-Skala x		Transpos.-Skala x + ♭	Transpos.-Skala x

Diese modulatorische Anlage des Grad. Sarisbur. wird bestätigt durch die Gradd. Reims und Pothier. Sie haben beide, wie wir sahen, über dem Grundton (*a* Reims, *D* Pothier) immer nur den ganzen Ton (♮ Reims, *E* Pothier). Sie können daher die deuterus-Cadenz auf *Domini* nicht, indem sie wie Sarisbur. ♭ (resp. *Es*) benutzten, wiedergeben. Sie bilden sie trotzdem (Reims auf ♮, Pothier auf *E*), indem sie das Melodiestück nach den ersten drei Tönen um eine Stufe nach oben rücken und ihm dadurch dieselben Tonverhältnisse, wie sie Sarisbur. hat, erwirken. Es ist derselbe Vorgang, den wir (S. 58) bei der Comm. *De fructu operum* im Strassburger Graduale beobachteten. (Hermesdorff thut das nicht, sondern behält unverrückt die Transpositionslage und sein permanentes ♮ bei. Die Wirkung ist: andere Tonverhältnisse und Cadenz im protus).

Das Verhältniss von Reims und Pothier zu Sarisbur. gestaltet sich also folgendermaassen:

1. Sarisbur.: Transpos.-Lage auf *a* — c d a | ♭ a ♭ G ♭ c d d c a c ♭ ♭ ♭ a | (Das in Reims u. Pothier i. d. Höhe gerückte Stück)

2. Reims: Transpos.-Lage auf *a* — c d a | c ♮ c a c d e d ♮ d c*) c ♮ | (Eine Stufe über Sarisbur. Transpos.)

3. Sarisbur. in die ursprüngl. Lage des protus auf *D* gebracht — F G D Es D Es C Es F G G F D F Es Es Es D (Quinte unter Sarisbur. Transpos.)

4. Pothier: Ursprüngl. Lage des protus auf *D* — F G D | F E F D F G a a G E G F F F E (Quarte unter Sarisbur. Transpos., eine Stufe über der 3. Reihe)

Do ——— *mi* ——— *ni*

*) Reims hat auf der Silbe *mi* von *Domini* nur dieses eine c, alle voraufgehenden Töne auf der Silbe *Do*.

Das ist nun werthvoll für uns. Denn wenn Reims (2. Reihe) und Pothier (4. Reihe), die den ganzen Gesang im Fahrwasser des protus halten, dieses Mittel anwenden, um das Melodiestück auf *Domini* mit den Tonverhältnissen und mit der deuterus-Cadenz wiederzugeben, wie es das Grad. Sarisbur. (1. Reihe) durch das ♭ gewinnt, und um dieselbe Anordnung in den Cadenzen hervorzubringen, wie sie dieses Buch hat: die protus-Cadenz in den Ausgängen der drei Bestandtheile des Gesanges, die obige deuterus-Cadenz auf *Domini* im Verlaufe der Melodie, so zeigt das, dass diese Anordnung nicht eine zufällige Erscheinung, sondern eine planvolle Abweichung von Montpellier ist. Sie geht auf eine Tendenz zurück, die den Quellen der Gradd. Reims und Pothier mit dem Grad. Sarisbur. und seinen Quellen gemeinsam ist. Sie ist das Product einer Ueberlieferung, die sich neben Montpellier oder nachher geltend gemacht hat. Und, wenn man noch zweifeln möchte, so beweist diese Uebereinstimmung zwischen den genannten drei Versionen, dass in Sarisbur. der Schluss mit ♮ statt mit dem ♭ Montpelliers am Ausgang des Allel., des ℣. und am Ende des ganzen Gesanges nicht durch den an sich verdächtigen Zufall eines doppelten Schreiberversehens entstanden ist. Man sieht also, dass die Melodie das ♭ zu einer Zeit, als sie diesen Ton noch an irgend einer Stelle in ihrer Mitte conservirte, an diesen entscheidenden Schlussstellen mit ♮ vertauscht und dadurch eine andere Tonart und Modulationsweise als die der Version in Montpell. gewonnen hat.*)

Und diese Art der Umbildung einer auf *a* transponirten Melodie aus einer der beiden Tonarten protus und deuterus in die andere

*) Vielleicht gehört zu der hier besprochenen Art zwiefacher Tonarten-Zurechnung auch die des allbekannten Melodie-Typus, aus dem eine grosse Anzahl von Gradualien ihre Melodien bildet, wie die Gradd. *Justus ut palma florebit*, *Exsultabunt sancti*, *Tollite portas*, *Haec dies* und viele andere. Diese typische Melodie, die in einer sehr grossen Menge von Handschriften, auch in dem Antiphon. von Montpell. und im Grad. Sarisbur. in der Transposition auf *a* notirt ist (vergl. die planches des II. und III. Bandes der Paléographie musicale), und die in den meisten Gradualien dieses Typus den Ton ♭ neben ♮ enthält, wird überall dem protus zugerechnet. Ja sie erscheint bei Autoren, wie in Aufzeichnungen auch auf der finalis *D*. Den ältesten Schriftstellern aber, Aurelianus Reomensis (Gerbert I, 47 b, Absatz) und dem Autor der Alia musica (ebenda, 135 a, Z. 12 f.) gilt sie als eine Melodie des deuterus plagalis. Ob diese verschiedene Tonarten-Zurechnung gleichfalls auf die oben erörterte Ursache, den gleichzeitigen Gebrauch der diatonischen und der chromatisch alterirten Tonstufe zurückzuführen ist, wage ich vorläufig nicht zu entscheiden.

wird uns durch Guidos Tonar nicht blos für einen einzelnen Fall, sondern als eine für seine Zeit allgemeinere Erscheinung an einer ganzen Klasse von Antiphonen bezeugt. Er spricht darüber (Coussemaker II, 92 a, Z. 6 ff.): *Sunt praeterea plurimae antiphonarum, quae huius videntur formulae* (d. i. eine Differenz des Psalmtons, die er 91 b ad III für Antiphonen des deuterus authentus aufgezeichnet hat), *cum sint ex authento proto et prima voce* (d. h. eben in der Transposition auf *a*), *sic* [oder *sicut*] *est Pulchra es, et inter quas quidam authenti deuteri faciunt, non bene tonorum semitoniorumque positionem intuentes.*

Der Autor hat hier Antiphonen im Auge, die er zum protus gerechnet haben will. Andere aber machen sie zu deuterus-Melodien, indem sie die Lage der ganzen und halben Töne nicht beachten, d. h. sie benutzen den Ton ♭, statt ♮. Oder aber, falls beide Töne in den Antiphonen vorkommen, könnte auch gemeint sein: jene anderen machen ♭ zum normalen, ♮ zum alterirten Ton, was den deuterus ergiebt, während in umgekehrter Art ♮ der normale Ton sein muss, wie es der protus erfordert. Und demgemäss setzen sie auch am Schluss ♭ statt ♮ ein.

Als Beispiel nennt der Autor die Antiph. *Pulchra es* (Assumptio B. Mariae, 15. August, ad Laudes). — Unter dem deuterus authentus als Beispiel gegeben von Aurelianus Reomensis (Gerbert I, 46 b) und aufgezählt in Reginos Tonar 23 a. — Als protus authentus im Intonarium Oddos 122 a in *D* notirt.

Im Antiphonar der Cluniacenser II, im Proprium Sanctorum fol. MM. I^{r}, im Antiphon. Toul 1624 pars aestiva 413 und in den neueren Büchern, den Antiphonarien Solesmes 395, Reims 457, Hermesdorff 893, überall steht sie gleichfalls als protus-Melodie in *D*.

Zu einer Transposition auf *a* ist nach dieser Fassung, wie begreiflich, keine Veranlassung. Sie schliesst hier

E FE D D

or__di___na__ta.

(nur Reims hat *F* statt *FE*). Das wäre in der Transposition, in der sie Guidos Tonar kennt, ♮ c♮ *a a*. Für die deuterus-Version ergiebt das ♭ c♭ *a a* (= *F GF E E* der ursprünglichen *E*-Lage). Wo sonst noch im Sinne dieser Tonart als Stufe über der finalis das ♭, oder ob sie durchweg so, und nicht als ♮ gesungen wurde, so dass die Melodie schlankweg *E* als finalis erhalten könnte, lässt sich aus der Fassung in *D* natürlich nicht feststellen. Aber das kann man folgern: Diese beiden verschiedenen, mit ♮ oder mit ♭ gebildeten Schlüsse, die

je einer der beiden Tonarten eigen sind, müssen zu der Abfassungszeit des Tonars neben einander gesungen worden sein. Und wie es oft gegangen ist, zu dieser Zeit galt gerade die Art, die Melodie zu singen, für falsch, die wir als die ältest überlieferte von Aurelian und Regino nennen hören. Und die andere scheint dann vollständig durchgedrungen zu sein, wie die angeführten Tonarien und Gesangbücher erweisen.

Die Antiph. *Pulchra es* ist die einzige, die Guidos Tonar in seiner Bemerkung eben nur als Beispiel für die *plurimae antiphonarum* anführt. Es ist aber sehr wohl möglich, das die S. 85 b und 86 a von ihm mitgetheilten 5 Antiphonen auch zu denen gehören, die er im Auge hat. Er nennt sie unter den Gesängen des protus authentus ausdrücklich als solche, welche in der Transposition auf *a* gesungen werden (die Noten, die bei Coussemaker zweien von ihnen zugefügt sind, müssen eine Quinte höher stehen). Und alle diese Antiphonen bis auf eine sind in Reginos Tonar unter dem deuterus authentus aufgezählt: *Inter natos mulierum* und *Consilium fecerunt* 23a, *Hodie Christus natus est* 21b. Die Antiph. *Cum inducerent* (Coussemaker hat in Guidos Tonar 85b fälschlich *induceretur*) wurde auch bereits zu Reginos Zeit ausser im deuterus auch im protus gesungen. So muss man doch wohl die von ihm (21a) zugefügte Bemerkung: *toni primi potest esse* deuten. Nur die Antiphon *Exaltata es gloriosa* kann ich bei Regino nicht konstatiren.

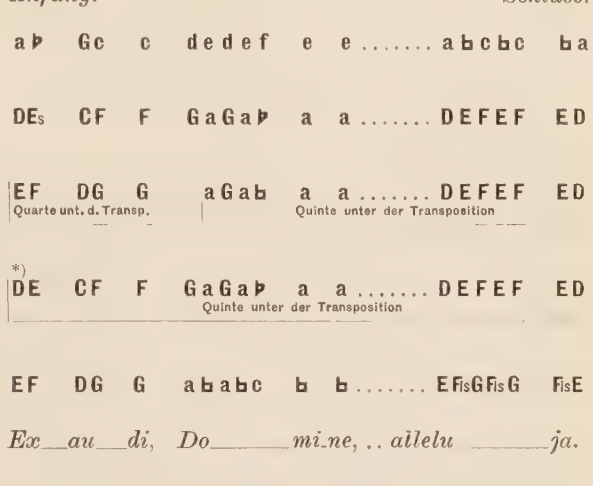
Der Introitus *Exaudi, Domine, vocem meam, ... alleluja* (Domin. infra Octav. Ascension.). — Protus authentus im Antiph. von Montpell. fol. 17v, im Grad. Sarisbur. 136 (und in neueren Gesangbüchern), in Bernos Tonar 84b und in Guidos Tonar 86a. — Deuterus authentus in Reginos Tonar 61a.

Im Antiphon. von Montpell. ist die Melodie auf *a* transponirt, ebenso im Grad. Reims 232. Auch Cotto verlangt (Gerbert II, 261b, Z. 5 f.) die Transposition.*) Das Grad. Sarisbur. und das

*) In Gerberts Text steht: *introitus iste: Exaudi Domine vocem meam altera.* Vielleicht ist hier *altera* verlesen statt *alleluja.* Der Introitus hat nämlich in der Mitte und am Schluss *alleluja.* Durch Zufügung dieses Wortes würde dann dieser Introitus unterschieden sein sollen von einem anderen Introitus des deuterus plagalis mit gleichem Textanfang, der das *alleluja* nicht enthält (Domin. V post Pentecost.; in den Gradd. Sarisbur. 145, Pothier 327, Reims 270). Vielleicht könnte aber auch *alter* stehen sollen, um den Introitus als den zweiten von zweien zu bezeichnen, was dann wohl eher den letztgenannten, weil dem Kirchenjahre nach an zweiter Stelle stehenden, treffen würde.

Grad. Pothier 279 haben die Melodie in der ursprünglichen Lage des protus auf *D*.

In der folgenden Darstellung gebe ich den Anfang und den Schluss der Melodie aus dem Antiph. von Montpell. (nach der photographischen Wiedergabe), womit Reims übereinstimmt (1. Reihe), dasselbe in der ursprünglichen Lage des protus auf *D* (2. Reihe), und in der ursprünglichen Lage des deuterus auf *E* vorgestellt (5. Reihe). Die 3. Reihe enthält die Version des Grad. Sarisbur., die 4. Reihe die des Grad. Pothier.



Nur einmal, nämlich in dem hier mitgetheilten Anfang, hat die Melodie in der Transpositions-Lage als Stufe über der finalis *a* den Ton ♭, sonst immer ♮, das auch in dem Schluss, wie man sieht, reichlich angewandt ist. Und es wird sich zeigen, von welcher ganz besonderen Bedeutung dieses eine ♭ ist. Die *D*-Lage hat kein Aequivalent dafür. Und Pothier büsst die genaue Wiedergabe des Anfangs mit dem halben Ton und der kleinen Terz *a*♭ *G* (= *DEs C*) durch sein *E* ein. Das Grad. Sarisbur. hilft sich, indem es die Töne des Anfangswortes um eine Stufe hinaufrückt und so dieselben Verhältnisse wie in Montpell. gewinnt (siehe S. 58 und 67 denselben Vorgang). Von der gleich darauf folgenden Modification in Sarisbur. schweige ich, weil sie für uns hier im Augenblick unwesentlich ist. Im

*) Pothier hat dieses *D* doppelt, ebenso Reims das dem entsprechende *a*.

Uebrigen können beide der Transposition treu folgen, weil sie das dem ♭ entsprechende *E* haben und das *f* der Transposition durch ♭ wiedergeben können.

Dass diese Melodie überall dem protus zugerechnet wurde, leuchtet vollkommen ein. Sie hat durch den ganzen Ton ♭ (in der Transpositionslage, von der ich in folgendem immer ausgehe) über der finalis *a* ganz diese Tonart, wie sonst, so besonders auch am Schluss kräftig ausgeprägt. ♭ ist also der wesentliche Ton, und der chromatisch alterirte ist das einmalige ♭. Verwundern wird man sich vielmehr, dass Reginos Tonar eine solche Melodie, die gerade auch durch ihren Schluss der Zugehörigkeit zum protus einen so deutlichen Ausdruck giebt, unter den deuterus setzt. Man möchte daher vielleicht zu der Ansicht geneigt sein, dass Regino die Melodie anders vorgelegen, dass er namentlich den Schluss mit ♭ statt des ♭, also einen deuterus-Schluss im Auge gehabt hat. Es würde sich dann um Veränderungen in der Melodie von der Art handeln, wie wir sie bei dem Allel. *Timebunt gentes* (S. 62) und dem Allel. *Laetatus sum* (S. 64) gefunden haben. Allein hier hat man diesen Vorgang nicht anzunehmen. Der Grund, wesshalb Regino den Introitus *Exaudi* unter den deuterus verweist, ist ein anderer.

Bekanntlich werden ebenso wie die Psalmen der Officium-Antiphonen auch die Psalmverse, die mit den Antiphonen der Messe, dem Introitus und in früherer Zeit auch mit der Communio verbunden sind, nach einer für jede Tonart typischen Melodie gesungen, die nur am Schluss verschiedene Endungen, *differentiae*, oder wie sie sonst noch heissen, haben kann. Nach den Tonarten der Psalmodie und innerhalb dieser Abtheilungen nach den Differenzen sind in den Tonarien die Gesänge geordnet. Es galt nun und gilt als selbstverständlich, dass die Tonart des Psalms und daher der Typus seiner Melodie bestimmt wird durch die Tonart des Gesanges, mit dem er verbunden ist. Und als Tonart des Gesanges gilt bekanntlich die, die sich besonders auch an seinem Ende durch den Schluss und den Schlusston ausspricht, also die Tonart, die sich auf dem Schlusston des Gesanges aufbaut. Die drei Bestandtheile, die zusammen ein in sich geschlossenes Ganzes bilden: Antiphon, Psalmodie und Wiederholung der Antiphon werden auch durch die Gemeinschaft der Tonalität zusammengehalten. Allein diese Bestimmung über die Tonart der Psalmodie ist in den früheren Zeiten des Mittelalters nicht die allgemein gültige gewesen. Und wie ich hier nur beiläufig bemerken will, hat dieser Wechsel der Anschauung auch in der

Tonalitätsbestimmung der Gesänge und in ihrer Tonalität selbst im Laufe der Zeiten grosse Veränderungen hervorgerufen.

Unter Anderen macht auch Regino die Tonart und mithin auch den Typus der Psalm-Melodie nicht ausschliesslich von dem Schluss des Gesanges, sondern unter Umständen auch von dessen Anfang abhängig. Das ist der Fall, wenn er in dem Anfang eine andere Tonart sieht, als die, mit der der Gesang endigt. Er spricht sich darüber in der Einleitung zu seinem Tonar (Gerbert I, 231a, Abs. *Scire autem oportet* etc.) und noch einmal im Tonar selbst aus (Coussemaker II, 69b, Z. 1 ff. *Illud autem omnis cantor* etc.). Er ist aber nachher bei der Anordnung nicht consequent verfahren. Der erste, grössere Theil des Tonars, der die Antiphonen des Officiums enthält, zeigt Abweichungen von dem Grundsatz, den er an jenen Stellen ausspricht. Aber in dem zweiten Theil, in dem die Mess-Antiphonen, die Introitus und die Communionen, und nachher auch einige Responsorien aufgezählt sind, der uns also im Augenblick vorzugsweise interessirt, ist volle Uebereinstimmung mit den in jener Einleitung (Gerbert I, 231b, Z. 9 ff. *Verum non solum* etc.) gemachten Angaben. Alle hier genannten Introitus, die nach Reginos Auffassung in einer andern Tonart beginnen, als in der sie schliessen, stehen im Tonar unter der Tonart, mit der sie anfangen. Das bedeutet also, dass der Psalmvers nach der typischen Melodie der Tonart, nicht des Schlusses, sondern des Anfangs des ihm zugehörigen Gesanges gesungen werden soll. An diesen für uns merkwürdigen Vorgang knüpfen sich viele Fragen in Bezug auf die Tonalität der Gesänge. Wenn wir ihnen im Augenblick unsere Aufmerksamkeit auch nicht schenken können, so sei doch zu der inneren Bedeutung des Vorgangs selbst das eine bemerkt, dass der Psalmvers vermöge seiner Stellung in der Mitte zwischen der Antiphon und ihrer Wiederholung zweierlei Function hat. Er muss sich nicht blos an den Schluss der Antiphon, der er folgt, anschliessen, sondern auch bei ihrer Wiederholung in ihren Anfang überleiten.

Hier geht uns die Angelegenheit nur insofern an, als der Introitus ***Exaudi, Domine*** einer von denen ist, den Reginos Tonar unter den deuterus setzt, nicht weil der Gesang in Folge seines Ausgangs dem deuterus angehört, sondern weil Regino in dessen Anfang diese Tonart sieht. Unter den Fällen dieser Art, die in der Einleitung zum Tonar hergezählt werden, ist er nicht erwähnt, aber es soll hier auch keine vollständige Liste aller solcher Fälle, sondern nur Beispiele gegeben werden; so sind Communionen überhaupt nicht

genannt. Ich komme auf diesen Punkt an späterer Stelle (im X. Abschnitt) noch zurück.

Ein Blick nun auf den Anfang von *Exaudi, Domine* zeigt sofort, dass der Introitus nach Reginos Anschauung wirklich unter die Psalmodie des deuterus fallen muss. Denn er beginnt auf dem Anfangswort *Exaudi* mit einer Melodiewendung, die für den Anfang von Melodien des deuterus authentus geradezu typisch ist. Man braucht die Messgesänge verschiedener Art nur durchzugehen, um häufig genug diesem Anfang bei den Melodien des 3. modus zu begegnen. Von den bisher besprochenen Gesängen haben ihn die Gruppe des Alleluja-Typus *Veni, Domine* (S. 39) und die Comm. *Beatus servus* (S. 35; die Melodie findet man in der dem Anfang des IV. Abschnittes beigegebenen Aufzeichnung). Es ist dieselbe Wendung *a♭ Gc c*, mit denen dort wie hier die Melodie beginnt (ich fasse hier immer, um den Vergleich zu erleichtern, die Transpositionslage (1. Reihe der Melodie-Darstellungen) ins Auge). Der halbe Ton ♭ über und der ganze Ton *G* unter dem Anfangston *a*, das ist eine Tonzusammenstellung, die keine andere Tonart von ihrem Grundton aus bilden kann, als nur der deuterus von dem seinen (hier in der Transpositon *a*). Ja noch mehr. Bei dem ersten Einschnitt auf *Domine* macht die Melodie eine Cadenz, die auf die Tonalitäts-Empfindung sehr bestimmend wirkt. Es ist eine Cadenz, die ganz den Charakter des deuterus hat. Es ist eine deuterus-Cadenz, aber nicht auf dem Grundton *a*, mit dem der Introitus beginnt, sondern auf dessen höherer Quinte *e*, nämlich *ef e e* (= *a♭ a a* auf dem Grundton). Diese Nachbildung der tonalen Cadenz des Grundtons auf der Quinte der Tonart, wie überhaupt der Ausgang eines Melodieabschnittes auf dieser Stufe dünkt mich eine der Kunst des Mittelalters durchaus geläufige und seiner Tonalitäts-Empfindung eigenthümliche Ausdrucksweise zu sein (vergl. S. 26). Von den eben genannten Gesängen findet sich in der Comm. *Beatus servus* eine ähnliche Cadenz, wie hier auf *Domine*, auf dem Worte *servus*, also auch unmittelbar nach dem übereinstimmend lautenden Anfang. Und auch in dem Alleluja-Typus *Veni, Domine* schliesst, wieder nach derselben Anfangswendung, der erste Abschnitt des Alleluja, nach dem das melismatische Neuma einsetzt, mit dieser Cadenz: *effg e* auf der Quinte der Tonart ab. Der deuterus-Charakter der Anfangstöne auf *Exaudi* wird also wesentlich verstärkt durch die bei *Domine* erfolgende deuterus-Cadenz auf der höheren Quinte des deuterus-Grundtons, als welcher der Ton *a* hier am Anfang des Gesanges empfunden wird.

Man begreift also vollständig den Eindruck Reginos, dass in diesem Anfang der deuterus herrscht. Und sehr bezeichnend ist auch der Vorgang im Grad. Sarisburiense. Trotzdem dieses Buch den ganzen Gesang in die ursprüngliche *D*-Lage des protus, also eine Quinte unter der *a*-Transposition setzt, will es den charakteristischen deuterus-Anfang, der dabei verloren gehen müsste, nicht opfern. Es bringt ihn, indem es ihn um eine Stufe nach oben in die deuterus-Lage *E* (also eine Quarte unter der *a*-Transposition) rückt, als *EF DG* zum Ausdruck. Darin spricht sich aus, wie lebendig die Tradition diesen Anfang mit seinem alterirten Ton ♭ (= *F* in Sarisbur.) festgehalten hat.

Schon zu Reginos Zeit wurde also die Melodie in dieser Art gesungen. Und der Umstand, dass der Anfang gerade so, wie sich in ihm die ersten Töne aneinander reihen, durchaus nur dem 3. modus eigen ist, und dass dies nur durch den alterirten Ton zu Wege gebracht werden kann, und dass ferner die sich daran schliessende Cadenz diesen modalen Charakter befestigt, berechtigt zu dem Glauben, dass er auch schon vorher und vielleicht auch bereits nach der Absicht des ersten Erfinders so gesungen wurde. Also gleich mit einem leiterfremden Ton und einer durch ihn bewirkten, zwar nur kurz andauernden aber sehr charakteristisch wirkenden Modulation in die Transpositionsskala $x+\flat$ beginnt der Gesang. Und Reginos Bestimmung des Psalmtons zeigt, dass dieser leiterfremde Ton als ein bedeutsames Moment in sein Ohr fiel. Und ebenso muss er in der vorhergehenden Zeit gewirkt haben. Nicht in dem Sinn, dass das ♭ als der wesentliche Ton, das ♮ aber als der alterirte der Skala, auf der die Melodie beruht, empfunden wurde. Denn der Gesang benutzt nach einer ziemlich langen indifferenten Partie in seinem ganzen weiteren Verlauf, wie gesagt, nur den Ton ♮. Aber doch so, dass nur durch die Wirkung des ♭ der für die Tonart der Psalmodie entscheidende Eindruck entstand.

Hier bei *Exaudi, Domine* liegt also nicht eine verschiedene Art der Zurechnung zur Tonart vor, wie bei der Comm. *Circuibo* (S. 50) oder bei der Comm. *De fructu operum* (S. 52). Auch nicht ein wirklicher Wechsel der Tonalität, wie bei dem Allel. *Timebunt gentes* (S. 62) oder dem Allel. *Laetatus sum* (S. 64). Sondern derselben Melodie werden unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten, von denen der eine ihren Anfang, der andere ihren Schluss ins Auge fasst, zwei nach Tonart und Typus verschiedene Psalm-Melodien hinzugefügt.

In welcher Lage sich Regino die Melodie vorgestellt hat, ob in der *a*-Lage der Transposition oder in der natürlichen Lage, will ich

zunächst dahin gestellt sein lassen. Wenn in der Transposition, so ist ♭ neben ♮ der modulatorisch wirkende Ton gewesen; wenn in der ursprünglichen *D*-Lage des protus, so war es *Es* neben *E* (siehe in der Darstellung der Melodie S. 71 die 2. Reihe). Wenn aber in der ursprünglichen *E*-Lage des deuterus (siehe ebenda die 5. Reihe), so müsste ihm *F* als der modulirende Ton gegolten haben. Man müsste sich dann zu der Annahme verstehen, dass Regino *Fis* für den leitereigenen und *F* für den chromatisch erniedrigten Ton gehalten (siehe S. 47 das Schema des protus, 3. Reihe), sich also gewissermaassen der Transpositionsskala mit einem ♯ bedient habe. Wir haben zunächst keinen Anhaltepunkt dafür. Es wird aber von diesen Dingen noch weiter unten (im X. Abschnitt) die Rede sein.

In der Auffassung der späteren Zeit muss sich das Bewusstsein von der modulatorischen Bedeutung des leiterfremden Tones verloren haben. Für die Version in der *a*-Transposition Montpelliers (1. Reihe) lässt sich das nicht erweisen. Denn die Zuweisung zum protus, die hier bereits angeordnet ist, liefert allein noch keinen Beweis dafür. Sie zwingt uns zu keiner anderen Annahme, als dazu, dass die Tonart der Psalmodie sich hier von der tonalen Eigenthümlichkeit des Anfangs unabhängig und dem Schluss unterthänig gemacht hat. Aber die Empfindung von einer gerade durch das fremde ♭ hervorgerufenen deuterus-artigen Wirkung des Anfangs braucht jener Zeit desshalb noch nicht abgesprochen zu werden. Anders die Versionen in der ursprünglichen *D*-Lage des protus. Sie offenbaren, dass man das modulatorische Wesen des Anfangs nicht mehr verstanden hat. Und gerade auch das Vorgehen des Grad. Sarisbur. (3. Reihe) liefert den Beweis dafür. Während es den deuterus-Charakter des Anfangs festhält, wendet es zugleich das bekannte Mittel des einstufigen Hinaufrückens an, um den in der Melodie vorhandenen chromatischen Ton *Es* (2. Reihe), der in der Transpositionslage als ♭ erscheint, zu vertuschen. Den Urhebern dieser Version lag der Klang jener Wendung noch deutlich im Ohre. Und sie opfern ihm sogar den für eine protus-Melodie so natürlichen Anfangston *D* und tauschen dafür das ganz ungewöhnliche *E* ein. Aber die eigenthümliche Wirkung, dass der deuterus-Charakter durch eine modulatorische Ausweichung zu Stande kommt, dieses Zusammenwirken von Modulation in eine fremde Transpositionsskala und vom Ergreifen einer anderen als der Grundtonart haben sie nicht verstanden. Und dieser Wandel in der Auffassung des leiterfremden Tones und seiner Bedeutung ist es, worauf ich aufmerksam machen wollte.

Als Beweis für den thatsächlichen Gebrauch der chromatischen Töne *Es* und *Fis*, und um ein erstes Bild von der Art und dem Zweck ihrer Verwendung zu geben, mögen die angeführten Gesänge genügen. Ich bemerke aber ausdrücklich, dass es nur Beispiele sind, und zwar solche, wie sie das mir zu Gebote stehende knappe Material an die Hand gab. Das Bild ist also noch recht unvollkommen, wie ich offen und gern eingestehe, und es bleiben noch viele Fragen offen. Aber im Augenblick kommt es darauf an, die ersten Grundzüge zu entwerfen und die Grundlagen zu weiterer Forschung zu geben, worum ich mich hier und in allem folgenden bemüht habe. Und eben daraus entnahm ich die Berechtigung, anstatt in einer schier unübersehbaren Fülle von Material das Ziel aus den Augen zu verlieren, auch schon mit so geringen Mitteln Resultate zu gewinnen, auf deren Grund der weitere Ausbau geschehen kann.

III.

Die in der Praxis geübte Transposition wird von mittelalterlichen Autoren gelehrt. — BERNO. — JOH. COTTO. — Er kennt von den beiden Arten der Transposition nur die in die höhere Quinte. Er verwirft den Ton *Fis* und ersetzt ihn durch das diatonische *F*. — Andere ersetzen ihn durch einen anderen Ton.

In der Transposition um eine Quinte und eine Quarte nach oben lernten wir das Mittel kennen, das die Aufzeichner der Gesänge anwandten, um das chromatische ***Es*** und ***Fis*** durch die Töne ♭ und ♮ wiederzugeben. Dass diese Transposition keine zufällige Erscheinung ist, oder dass sie nicht aus Willkür oder Laune geübt wurde, beweist allein schon die Menge der so notirten Gesänge und ihre in den verschiedenartigsten Handschriften bezeugte Anwendung. Es ist vielmehr Methode, eine Methode, die von Theoretikern und Lehrern gelehrt und dann für die Aufzeichnung der Melodien verwerthet wurde. Und solche schriftstellerischen Zeugnisse belehren uns zugleich, dass der Sinn der Transposition thatsächlich der war, den wir ihr gaben: das Chroma zum Ausdruck zu bringen.

Um sie und jene Aufzeichnungsweise mittelst der Transposition zu verstehen, muss man nur immer festhalten: Die Tonreihe, von der alle mittelalterliche Anschauung musikalischer Verhältnisse ausgeht, ist die diatonische Tonleiter. Nur den einen chromatisch alterirten Ton ♭ (und dessen höhere Octave $\overline{\text{♭}}$) nimmt man in diese Reihe auf, und man sieht diese Durchbrechung der Diatonik nicht einmal als solche an. Man nimmt das ♭ einfach als ein Stück der von den Griechen überlassenen Erbschaft mit herüber, die das Synemmenon-Tetrachord und damit den Ton ♭ ja auch der Tonleiter des diatonischen Tongeschlechts als einen durchaus nicht fremdartigen Bestandtheil einverleiben. Man registrirt mit dem ♭ zugleich einen dritten halben Ton *a*-♭ und, wenn er zur Anwendung kommt, eine veränderte Lage der halben und ganzen Töne in der natürlichen Tonreihe, sowie

die daraus hervorgehende Veränderung der aus ihnen zusammengesetzten Intervalle. An dieser Tonreihe hält man unverbrüchlich fest.

Ueber die Transposition hören wir von so manchem Schriftsteller des Mittelalters (vergl. die diesbezügliche Anmerkung im Anfang des VI. Abschnittes). Aber zuerst und dabei eingehend vorgetragen finden wir die Lehre von der Transposition bei zwei solchen Männern, welche ihre Bemühungen auf die Praxis gerichtet und auf die Praxis Einfluss geübt haben, und die, um die Tradition der Gesänge besorgt, an deren Aufzeichnung vielleicht selbst betheiligt waren. Was wir von ihnen hören, ist desshalb von besonderem Werth. Es sind dies Berno und Johannes Cotto, die uns als Zeugen für die Tonarten der Melodien schon vorübergehend begegnet sind.

Berno, der Zeitgenosse Guidos von Arezzo, handelt in dem Prolog zu seinem Tonar (Gerbert II, 75a, Z. 15 ff. *Amplius* etc.) von der Transposition in die höhere Quarte und die höhere Quinte, von der in die höhere Quarte zuerst und viel ausführlicher, und unter den dafür gegebenen Beispielen hat er auch die von mir S. 35 und 52 herbeigezogenen Communionen *Beatus servus* (75b, Z. 17 ff.) und (ebenda, Z. 8 v. u. ff.) *De fructu operum* genannt und besprochen. Berno ist sich durchaus dessen bewusst, dass die Transposition dem Chroma zu Liebe vor sich geht und, soll es seinen Ausdruck finden, eine Nothwendigkeit ist. Und das tritt um so deutlicher hervor, als er sie ausdrücklich unterscheidet von jener andern Art der Transposition (siehe S. 35 dieser Schrift), die mit der Darstellung chromatischer Töne nichts zu thun hat. Auch diese, die, wie wir sahen, nur als Versetzung in die höhere Quinte existirt, behandelt er (74b, Abs., Z. 1 ff. *Notandum vero est* etc.). Und getrennt davon bespricht er dann die Transposition in eben die höhere Quinte zum Zweck der Wiedergabe des Chromas (76a, Z. 3 ff. *Idipsum* etc.) erst nach der Transposition in die höhere Quarte, die ja stets diesen Zweck hat. Dass das aber thatsächlich der Zweck oder nach seiner Ausdrucksweise der Grund für die Nothwendigkeit dieser Transpositionen ist, sagt er sowohl bei einzelnen Beispielen, wie er es auch im Allgemeinen von vornherein betont.

Bei der Transposition in die höhere Quinte heisst es (76a, Z. 4 ff.): *Nisi enim hae antiphonae: Alias oves habeo, Domine, qui operati sunt, quae sexti sunt toni, in quintum transponantur locum, hoc est a parhypate meson* (d. i. *F*) *in trite diezeugmenon* (d. i. c), *nequaquam in regulari monochordo servare poterunt ordinem suum.* Diese Antiphonen müssen also von dem Grundton *F* um eine Quinte höher

nach *c* transponirt werden. Denn auf *F* können sie ihre Ordnung im normalen Monochord, das ist in der sanctionirten diatonischen Tonreihe, nicht bewahren. Wie wir weiter unten (im VIII. Abschnitt) noch sehen werden, verlangt die Antiphon *Domine, qui operati sunt* unter ihrem Grundton an einer gewissen Stelle einen ganzen Ton. Unter *F* ist dieser *in regulari monochordo* nicht zu finden, da es den Ton *Es* nicht hat. Darum muss die Antiphon nach *c* transponirt werden, damit der Gesang seiner Ordnung gemäss den ihm zukommenden chromatischen Ton bewahren kann, den das reguläre Monochord als ♭ hergiebt.

Von einer Gruppe von Antiphonen des 4. modus, die uns auch späterhin noch beschäftigen wird, sagt Berno (75a, Z. 7 v. u. ff. *Si has antiphonas* etc.): Bei der Ausführung in ihrer ursprünglichen Lage *in modulando deficis, dum semitonium, ubi esse debuit, minime reperis.* Aber bei ihrer Versetzung in die höhere Quarte *totam cantilenam absque sui laesione videbis decurrere.* Und ähnliches sagt er noch bei anderen Beispielen.

Und wo er zuerst auf die Transposition in die höhere Quarte eingeht, spricht er sich (75a, Z. 23 ff.) in folgender allgemeinen Weise über ihren Zweck aus: *adeo, ut pleraque mela ab ipsis finalibus seu dextera laevaque apta incepta* (d. h. wenn die Gesänge in der ursprünglichen Lage gesungen werden und, falls sie mit dem Grundton (der finalis) beginnen, mit dieser, falls sie mit einem höheren oder tieferen Ton als dem Grundton beginnen, mit dem entsprechenden Ton über oder unter der finalis angefangen werden) *minus conveniant propter semitonia, quae desunt per loca; a superioribus vero inchoata absque ullius soni diminutione* (d. i. ohne Beeinträchtigung irgend eines Tones) *decurrant modeste finiantque in socialibus* (so nennt er hier die um eine Quarte höher liegenden Grundtöne) *honeste.* Und dann sagt er (76a, Z. 3) ebenso allgemein von der Quinten-Transposition: *Idipsum in quintis locis evenire solet.*

Kein Zweifel also, dass Berno das Vorhandensein chromatisch alterirter Töne in den Melodien als die Ursache solcher Transposition ansieht, da es nach seiner Meinung kein anderes Mittel giebt, sie wiederzugeben. Und auch, dass alle Transposition ohne das hülfreiche ♭ nichts nützen würde, kommt bei ihm zum Ausdruck. In diesem Sinne schliesst er (76a, Abs. 2, Z. 2 ff.) die Transpositions-Angelegenheit folgendermaassen ab: *Caeterum, ut in hujusmodi defectionibus solet necessario synemmenon* [♭] *in superioribus aliquando suffragari, ita nonnumquam videtur refragari, in his dumtaxat cantibus,*

qui in inferioribus per synemmenon decurrunt, cujus vicem in superioribus supplere nequeunt; sed et hoc aliquando, non semper. etc. Die erste Behauptung versteht sich von selbst. Sie spricht eben aus, dass das ♭ bei der Transposition in die höhere Lage (*in superioribus*) für einen der beiden Töne eintreten muss. Das ist der Fall bei der Transposition in die höhere Quinte (S. 32 ad a), wo das *Es* (neben *E*) durch ♭ (neben ♮) vertreten wird, und bei der Transposition in die höhere Quarte (S. 34 ad b), wo für das *F* (neben *Fis*) eben das ♭ (neben ♮) eintritt. Der zweite Theil der Worte bedarf vielleicht einer kurzen Erläuterung. Hier heisst es, dass das ♭ bisweilen hinderlich ist, dass es sich der Transposition widersetzt, sie also unmöglich macht. Aber, sagt Benno dann einschränkend, auch das nicht immer. Es handelt sich hier nicht um die helfende Rolle, die das ♭ bei der Transposition auszuführen hat, sondern um ein ♭, welches in einem in die Höhe zu versetzenden Gesang in der originalen tieferen Lage (*in inferioribus*) vorhanden ist, und nur um diesen Fall, wie es Berno durch sein *dumtaxat* ausspricht. Kommt hier in einer Melodie dieses ♭ vor, so kann die Transposition in die höhere Quarte nicht stattfinden. So ergiebt z. B. die Wendung

G ♭ a ♭ c bei dieser Versetzung

die Töne **c e d e f.** Es fehlt hier, um die Intervalle der Wendung treu nachbilden zu können, das dem ♭ entsprechende *es*. Das ist die Einschränkung hinsichtlich des ♭ in der tieferen Originalmelodie, die S. 34 unten ad b) ausgesprochen ist. Aber nicht immer ist das ♭ in solchem Fall ein Hinderniss für die Transposition. Dann nämlich nicht, wenn die Melodie um eine Quinte nach oben versetzt wird. So ergiebt jene Wendung

G ♭ a ♭ c bei dieser Versetzung

die Wendung **d f e f g** mit genau den Tonverhältnissen wie in der tieferen Originallage. Ja, bei der Transposition in die höhere Quinte muss in der tieferen Originallage die zwiegestaltige Stufe, wie wir wissen, ♭, und sie darf nicht ♮ lauten (siehe die S. 33 oben ad a) gemachte Einschränkung). Das gilt selbstverständlich auch für die anders geartete, nicht dem Chroma zu Liebe geübte Transposition in die höhere Quinte (siehe S. 35).

Das Zeugniss Bernos hat für uns eine grosse Bedeutung. Die Annahme von der Benutzung der chromatischen Töne *Es* und *Fis*, ein, wenn auch immerhin berechtigter Rückschluss aus der Aufzeichnung zahlreicher Melodien in den Gesangbüchern alter Zeit, findet ihre Bestätigung in der Anschauungsweise eines Mannes aus

dem Anfang des 11. Jahrhunderts. Durch die Uebereinstimmung der beiderlei Quellen aus der Zeit des Mittelalters wird sie zur Gewissheit.

Der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehört der andere dieser schriftstellerischen Zeugen an, Johannes Cotto, der in seiner Schrift über die Musik und als Verfasser eines Tonars nicht minder wie Berno der Praxis zugewandt erscheint. Cotto spricht sich noch ausführlicher wie Berno aus. Zugleich verbreitet er sich in allgemeinerer Art über den Zustand, in dem die Melodien auf seine Zeit gekommen sind. Er kritisirt ihn und die Melodien und knüpft daran im Einzelnen Vorschläge, wie sie zu redigiren sind, aus denen noch sehr viel zu lernen ist. Sodann macht er aber auch einen von Berno principiell verschiedenen Standpunkt geltend. Durch alles das gewinnen seine Ausführungen das besondere Interesse, uns einen Blick in die Werkstatt derjenigen thun zu lassen, die sich berufen fühlten, an der Tradition der Gesänge, also an der Praxis in ihrer gleichsam gelehrten Weise mitzuarbeiten. Und den gelehrten *musicus* kehrt er geflissentlich recht sehr hervor.

In Gesängen aller Tonarten (*D, E, F, G*), sagt er in seiner Schrift über die Musik (Gerbert II, 248 a, cap. 14), giebt es Störungen. Darunter versteht er chromatische Töne, die, wie er (258 b, Z. 20 ff. *Sed si quis obiiciat* etc.) sich ausdrückt, semitonia bilden, wo in der diatonischen Tonleiter keine vorhanden sind. In dieser Beziehung unterscheidet er aber, was ich als Folgerung aus seinen Angaben vorwegnehme, die Gesänge des protus, deuterus und tritus von denen des tetrardus. In denen der drei erstgenannten ereignen sich die Störungen theilweise a) in zulässiger Weise (*venialiter*), b) andererseits in unzulässiger Weise. Und ferner sind sie *α*) entstanden durch Fehler der Sänger (*ex cantorum vitio*), d. h. durch Fehler, die sich erst in der Praxis bei der Ausführung der Gesänge eingefunden haben. Und hier wirkt die Unzulänglichkeit der Neumenschrift in schädlicher Weise mit, die er im 21. Capitel (257 b) bekämpft. Oder die Störungen sind *β*) etwas von Alters her unwiderleglich bestehendes (*ex irrefutabili antiquitate*). Es wird nicht ganz klar, ob Cotto die (*α*) durch Gesangfehler entstandenen Unregelmässigkeiten unter allen Umständen zu denen rechnet, die er (b) für unzulässig erklärt. Und ebenso nicht, ob er das (*β*) von Alters her bestehende durchaus für (a) zulässig hält. Dazu müsste man vor allem wissen, in welchen Fällen er einen durch das Alter geheiligten Vorgang, und in welchen er eine später eingeschlichene Gewohnheit annimmt. Darüber spricht er sich aber nicht nur nicht aus, sondern er gesteht

in dieser Beziehung seine eigene Unsicherheit, was man übrigens ganz begreiflich finden wird. Er sagt (249b, zu Anfang des 15. Capitels): Ob diese Unregelmässigkeiten eine Folge des Fehlers der Sänger sind, oder ob die Gesänge in dieser Art bereits von dem, der sie zuerst erdachte, erfunden sind, darüber haben wir keine Gewissheit. Aber im übrigen wissen wir ganz sicher, dass durch die Unwissenheit gewisser Leute sehr häufig ein Gesang verderbt wird, wie wir von der Art eine grössere Menge haben, als wir aufzählen könnten. Solche hat wahrlich nicht so, wie man sie heute in den Kirchen singt, der ursprüngliche Erfinder hervorgebracht, sondern die Menschen mit ihren schlechten Stimmen haben, ihren Eingebungen folgend, das, was von Hause aus in richtiger Art componirt war, verkehrt und dem verkehrten zu einem so unausrottbaren Gebrauch verholfen, dass auch die allerschlechteste Gewohnheit bereits als Autorität gilt. —

Nach diesem Selbstgeständniss ist es schwer zu ermessen, welche Grenze Cotto seinen Emendationen gezogen hat. Und wir wissen nicht, ob er vor dem, was er denn doch für sanctionirt durch das Alter ansah, Halt gemacht hat. Darüber würde die eingehende Untersuchung aller seiner Emendationen zusammen mit dem Studium seines Tonars, der uns noch erhalten, aber nicht veröffentlicht ist, vielleicht manchen Aufschluss geben. Denn er hat, wie man aus den Worten *Post haec in tonario* etc. (262a, Z. 10 v. u. f.) erfährt, Emendationen in seinen Tonar aufgenommen, der auch Messgesänge enthält. Für unsere Zwecke liegen diese Untersuchungen zu fern und sind zu weitaussehend. Dass Cotto aber für emendationsbedürftig hielt und verbessert hat, was thatsächlich weit über seine Zeit hinausreicht, werden wir in kurzem sehen.

Jene durch die von der diatonischen Tonleiter abweichenden Töne verursachte Störung nun, lehrt Cotto weiter, kann man sich gefallen lassen (*tolerabiliter evenit*), wofern sie sich in Melodien des protus, deuterus und tritus ereignet. Und zwar desshalb, weil diesen drei Tonarten die Affinal-modi hülfreich zur Seite stehen (248a, Z. 4 v. u. ff. *In quibus autem* etc. und 249a, Z. 10 ff. *In cantu autem* etc.). Darin erkennt man sogleich den Einfluss der Lehre Guidos von Arezzo von den *affines* (Micrologus, cap. 7 ff.). Von ihr geht Cotto aus. Aber er geht über sie hinaus. Guido zieht aus der Affinität, d. h. der Verwandtschaft der Töne *D*, *E*, *F* mit *a*, ♭, *c* die Consequenz der Transponirbarkeit der Tonarten *D*, *E*, *F* um eine Quinte nach oben auf die Töne *a*, ♭, *c*, eben die affines von *D*, *E*, *F*. Aber der Zweck, durch solche Quinten-Transposition das Chroma zum Ausdruck zu bringen,

liegt ihm gänzlich fern. Seine Transposition ist ihm erwachsen aus seiner gesammten Auffassung von dem Wesen und Gebrauch der Tonarten, sowie von dem Tonartensystem. Und es handelt sich, wie ich bei späterer Gelegenheit zeigen werde, für ihn nur darum, die drei Tonarten *D*, *E*, *F*, sofern sie mit ♭ (♭*B*), und nicht mit ♮ (*B*), gebildet sind, durch Versetzung in die höhere Quinte auf die Grundtöne *a*, ♮, *c* zu bringen, wo dann dieses ♭ (♭*B*) durch *f* (*F*) ausgedrückt wird. Also um jene (S. 35) von der chromatischen als durchaus verschieden geschilderte Transposition.

In diesem Sinne spricht auch Cotto zunächst (249a, Z. 13 ff. *Ut autem quod dicimus* etc.). Er will die Transposition in die affines angewandt wissen, um den Ton ♭*B*, der im regulären Tonsystem keine Stelle hat, ausdrücken zu können. Und er beruft sich dafür ausdrücklich auf Guido. Mit dieser Leistung der Affinal-Transposition ist er aber noch nicht zufrieden. Sie dient ihm — ganz gegen Guidos Intentionen — auch dazu, den chromatischen Ton *Es* durch ♭ zum Ausdruck zu bringen (249a, Z. 9 v. u. ff. *Est et aliud* etc.). Wir haben also hier ganz die Transposition in die höhere Quinte (S. 32 ad a), wie sie die Praxis für den Ausdruck des chromatischen *Es* benutzt, und wie sie Berno gelehrt hat. Und diesem Factum gegenüber wird jene Unsicherheit, in der uns Cotto lässt, zu der bestimmteren Frage, wann er das Vorhandensein eines *Es* oder auch eines ♭*B* für venial hält, und wann nicht, in welchen Fällen er diese Töne durch die Transposition zum Ausdruck gebracht, und wann er sie auf irgend welche Art corrigirt haben will. Und sie tritt um so auffälliger hervor, als er gerade hier, wo er von dem Zweck der Transposition spricht, sich so unbestimmt wie möglich ausdrückt. Er sagt (249a, Z. 12 f.): .... *quotiens opus fuerit, vice finalium affines haud incongrue subrogantur*, und (ebenda, Z. 4 v. u. f.) mit besonderem Bezug auf den Ton *Es*: .... *qua necessitate compellimur ad superiores* (d. h. zu den affines) *confugere*. Aber wann tritt denn die Nothwendigkeit ein, die affines in Anspruch zu nehmen? Immer, so oft in einem Gesange ♭*B* oder *Es* vorkommt? Oder nur, wenn die Kritik diese Töne für würdig hält, dass sie erhalten werden? Und wann ist dies der Fall? Darauf bekommen wir auch hier, wo wir auf die doch schon bestimmteren Vorgänge auch eine bestimmtere Antwort erwarten, keine Auskunft. Und so hat jener allgemein gehaltene Ausspruch über den verschiedenartigen Ursprung der chromatischen Töne, so lange wir die von Cotto daraus für die Praxis gezogenen Consequenzen nicht kennen, nur einen beschränkten Werth. Er belehrt uns, dass man sich zu dieser

Ansicht, die sich jeder von uns aus eigenem Nachdenken und aus eigener Erfahrung an der Gegenwart bildet, auch schon in früherer Zeit bekannte, und dass es als schwer galt, im einzelnen Fall den Ursprung der chromatischen Töne festzustellen. Aber eine für die Forschung sehr heilsame Nutzanwendung soll man sich daraus doch ziehen. So verschiedene Ansichten in dieser Beziehung möglich waren, auf eine so verschiedenartige Behandlungsweise bei der Redaction der Gesänge muss man auch hinsichtlich der chromatischen Töne gefasst sein. Und wir werden das alsbald in sehr concreter Weise bestätigt sehen.

Sehr werthvoll hingegen ist, dass Cotto in der Transpositions-Angelegenheit den Ton *Es* wirklich bei seinem Namen nennt, oder, genauer gesagt, den Namen umschreibt. Denn einen Namen haben die chromatischen Töne, die in der diatonischen Tonreihe kein Bürgerrecht besitzen, ebendesshalb auch nicht. Er sagt (249a, Z. 7 v. u. ff.): *cantus plerumque non modo sub parhypate hypaton* [*C*], *sed etiam sub parhypate meson* [*F*] *tonum* (Gerbert liest fälschlich *totum*) *requirit, qua necessitate compellimur ad superiores confugere.* Hierdurch ist neben ♭*B*, das wir auch sonst bezeichnet finden, der Ton *Es* mit Bestimmtheit genannt. Nicht als ob wir nicht im Stande wären, das Vorhandensein dieses Tones in den Gesängen aus ihren Aufzeichnungen in der Transposition oder aus den Aeusserungen der Schriftsteller, wie Bernos, mit Sicherheit abzuleiten. Aber hier bedürfen wir keiner Ableitung. Und wir finden durch Cotto bestätigt, was wir ohne eine so bestimmte Aeusserung bei der Ableitung nur vermuthen können: Cotto, und natürlich nicht nur er, stellt sich die Gesänge, die der Transposition bedürfen, wirklich in ihrer ursprünglichen Lage vor, in der sie den chromatischen Ton (*Es*) in natura haben. Und ebenso diesen Ton selbst in seiner leibhaftigen Gestalt, trotzdem er der diatonischen Tonleiter und ihrem äusseren Vertreter, dem Monochord, fehlt, und nicht blos idealisirt als ♭. Bei aller Transposition bleibt ihm die Vorstellung der ursprünglichen Lage also lebendig.

So weit die Lehre über die Quinten-Transposition bei Cotto. Diese Versetzung kommt, wie er bemerkte, nur den drei Tonarten protus, deuterus und tritus zu Gute. Und das ist richtig. Denn der tetrardus würde bei der Transposition in die höhere Quinte gänzlich seinen Charakter verlieren (siehe den Anfang des VI. Abschnitts).

Wie denkt Cotto aber über den tetrardus und über das Chroma in Melodien dieser Tonart? Lassen wir ihn auf diese Frage

kurz und bündig selbst Antwort geben. In scharfer Gegenüberstellung zu den anderen modi sagt er von dem tetrardus (249a, Z. 1 ff. *Sed quoniam finalis tetrardi* etc. — Gerbert liest hier und Z. 7 fälschlich *tetrachordi*): Aber da die finalis des tetrardus [*G*] eine solche Affinität nicht hat [wie die anderen modi], ist in dieser Tonart ein Delict [ein chromatischer Ton] nicht zulässig. Denn wer keinen Stellvertreter stellen kann, der muss für sich selbst seines Amtes in angemessener Weise walten. Wenn sich also in Gesängen des tetrardus bisweilen irgend eine Abweichung [ein chromatischer Ton] ereignet, dann sagen wir: sie geht hervor aus der Unkenntniss der Sänger, und — auf diese letzten Worte: *dicimus eam procedere ex cantorum inscitia* reimt er dann mit Emphase: *et corrigendam esse musicorum peritia* — sie muss corrigirt werden durch die Erfahrung der gelehrten Musiker.

Auch hier kommt wieder Guidos Affinitätslehre zum Vorschein. Man weiss, dass Guido dem Ton *G* keine affinis zuerkennt. Und es versteht sich von selbst, dass das bei ihm in keinerlei Weise etwas mit der Anwendung oder Behandlung chromatischer Töne zu thun hat. Cotto aber greift diese Isolirtheit des *G* auf, um darauf nun seine Meinung über das Chroma im tetrardus zu gründen. Er schliesst folgendermaassen: Die affines haben die Fähigkeit, Abweichungen von der Diatonik in ein gesetzliches Gewand zu kleiden (♭*B* in *F*, *Es* in ♭). Mithin dürfen Melodien in den Tonarten, die affines haben, Melodien also des protus, deuterus und tritus, sich solche Abweichungen erlauben — wie er denn grossmüthig von diesen modi sagt (248a, letzt. Z. ff.: *His autem legalibus* etc.): Ihnen, die das gesetzmässig thun, verzeihen die *musici* diesen Uebergriff, weil sie Affinaltöne haben. Man braucht ja nur deren Hülfe in Anspruch zu nehmen, um alles ins richtige Geleise zu bringen. Und weiter: In Melodien des tetrardus kommen nun ebenfalls dergleichen Abweichungen chromatischer Natur vor. Aber diese Tonart hat keine Affinis. — Bis hierher ist alles richtig entwickelt. Und nun sollte der Autor vernünftigerweise folgern: also kann hier nicht auf dem Wege der Affinal- (d. h. der Quinten-) Transposition die Sache ins richtige Geleise gebracht werden. Es muss hierfür, falls das Chroma als rechtmässig erkannt ist, ein anderes Mittel angewandt werden. Cotto aber schliesst folgendermaassen: also ist das Chroma in tetrardus-Melodien unter allen Umständen ein unverzeihlicher Fehler, den üble Gewohnheit ihnen angethan hat. Es muss desshalb ausgerottet werden.

In welchen hohlen und blinden Formalismus hat sich hier

Cotto verrannt. Wie unkritisch und unfähig, auch nur einen richtigen Schluss zu machen, zeigt sich der gelehrte musicus. Und wie verderblich entstellt er die Thatsachen. Anstatt aus ihnen sein Urtheil zu gewinnen und Schlüsse zu ziehen, beurtheilt oder verurtheilt er sie nach einem falschen, auf gar keiner Anschauung beruhenden, vorher schon fertigen Scheinschluss. Gerade als ob die Affinitäts-Lehre, die doch erst ein Product der Theorie ist, von Uranbeginn gewirkt und bei den Erfindern der Melodien oder deren Fortbildnern für die drei begünstigten Tonarten das Privileg erwirkt hätte, sich mit chromatischen Tönen schmücken zu dürfen. Viel klüger zeigt sich in dieser Angelegenheit Berno, der sicherlich mehr die Kunst versteht, andere zu benutzen, als selbständig zu denken, und der auch hier vielleicht einfach wiedergiebt, was er von anderen gehört hat.

So thöricht auch Cottos Begründung ist, wenn sie diesen Namen überhaupt verdient, es bringt uns doch Vortheil, dass er sie uns mitgetheilt hat. Wir erfahren daraus, dass in den Gesängen, sofern ihre Ueberlieferung durch Cotto und andere gleichdenkende musici beeinflusst worden ist, dieses Chroma, das Cotto völlig verurtheilt, einfach beseitigt wurde. Es giebt also innerhalb der Gesammt-Ueberlieferung Aufzeichnungen, in denen Melodien, die dieses Chroma einstmals besassen, davon entblösst sind.

Welches ist aber nun diese chromatische Alteration, die Cotto nicht gelten lassen will? Er nennt sie nicht mit Namen, deutet sie nicht einmal an. Trotzdem können wir mit aller Bestimmtheit sagen, dass es das chromatische *Fis* ist, das er unbedingt aus der Welt geschafft haben will. Es liegt an sich schon nahe, an diesen Ton zu denken. Denn welcher Ton wird in der *G*-Tonart am ehesten für die chromatische Alteration prädestinirt sein? Doch wohl *F*. Und *Fis* ist es ja auch, das als alterirter Ton neben dem *Es* Verwendung und durch die Transposition seinen Ausdruck fand, sowohl nach Ausweis der Aufzeichnung der Gesänge, wie nach dem Zeugniss Bernos. Aber das ist nur ein mittelbarer Schluss, mit dem wir uns nur dann begnügen müssten, ständen uns nicht directere Beweise zu Gebote.

Schon mit grösserer Bestimmtheit führt auf *Fis* der bemerkenswerthe Umstand, dass Cotto die Transposition in die höhere Quarte gar nicht nennt, was um so auffallender ist, als er sie kennen müsste. Denn er weiss doch so gut wie Berno von den auf diese Art behandelten Gesängen. Und er kennt Berno selbst und die von diesem mit besonderer Ausführlichkeit behandelte Quarten-Transposition sehr

gut. Gerade bei einer Reihe von Melodien, bei denen Berno diese Transposition für nothwendig hält, sucht und weiss Cotto einen anderen Ausweg zu finden, wie er denn überhaupt an Berno mancherlei auszusetzen hat (siehe 265 a, Z. 12 ff. *Hoc quoque recusabo, ut more Bernonis tonarium disponam: videlicet* etc.).

Cotto will also von der Quarten-Transposition nichts wissen. Durch sie wird aber, wie wir sahen, die Möglichkeit gegeben und bezweckt, den Ton *Fis* neben *F* durch ♮ neben ♭ zum Ausdruck zu bringen. Was Cotto zu seiner Abneigung veranlasst, lässt sich aus dem einfachen Verschweigen dieser Transposition nicht schliessen. Das natürlichste wäre, als Grund das anzunehmen, was er wirklich ausgesprochen hat: die Voreingenommenheit gegen den chromatischen Ton, die er vermittelst jenes Fehlschlusses aus der Isolirtheit des tetrardus schöpfte. In diesem Falle hätte er die Quarten-Transposition verworfen und verschwiegen, da sie ja bezweckt, den geächteten Ton zu retten. Es wäre aber auch ein zweites möglich, wenn man auch über das Ungesagte Vermuthungen aus der Art des Autors hegen darf. Danach wäre umgekehrt die Missbilligung der Transposition das erste gewesen. Sie stellt das chromatische *Fis* durch ♮, den normalen Ton *F* durch ♭ dar, den aussergewöhnlichen Ton also durch das in der Diatonik fest gegründete ♮, hingegen das *F*, den normalen Ton, durch das nur zugelassene synemmenon-♭, das trotz aller ihm zugestandenen Berechtigung die diatonische Tonreihe durchbricht. Dieser Widerstreit gegen die natürliche Ordnung könnte für den gelehrten musicus Cotto, der in dieser Angelegenheit doch einen recht äusserlichen Formalismus zeigt, schon der Ausgangspunkt für die Verwerfung des *Fis* gewesen sein. Und er hätte dann den Mangel des tetrardus an einer affinis als einen durch die Autorität gestützten Beweis ausgespielt, der noch directer wirkt, als der mittelbare Schluss aus jener Verkehrung der natürlichen Ordnung. Jedenfalls verwirft er die Transposition in die höhere Quarte. Das muss unter allen Umständen sicher gestellt werden, auch wenn man den Schluss daraus, dass *Fis* der verworfene Ton ist, immer noch nicht als sicher gelten lässt. Dafür bieten nun aber jene Fälle, in denen Cotto sich in Gegensatz zu Berno stellt, den Beweis.

Für die Comm. *De fructu operum* verlangen beide die Transposition auf *c*. Berno aber rechnet sie dem tetrardus, Cotto dem tritus zu (siehe S. 56). Berno also betrachtet den Vorgang als Quarten-Transposition von dem Grundton *G* aus, Cotto natürlich als Quinten-Transposition von *F* aus auf dessen affinis *c*. Beides ist an

sich möglich, wie man sich aus dem S. 46 aufgestellten Schema der transponirten *c*-Leiter erinnern möge. Warum aber fällt Cottos Wahl auf den tritus? Weil er sich dann die Melodie in der Originallage vorstellen kann, in der sie das chromatische *Es* benutzt. Bei der Zurechnung zum tetrardus hingegen würde in dessen Originallage die Melodie von *Fis* als chromatischem Ton Gebrauch machen. Das *Es* ist von ihm anerkannt und geduldet, darum entscheidet er sich für den tritus. Und für den tetrardus entscheidet er sich nicht, weil er dann das chromatisch alterirte *Fis* als berechtigt sanctioniren müsste.

Und weiter: Cotto erwähnt (258 b, Z. 4 v. u. f. *quemadmodum patet in multis quarti toni antiphonis*) eine Menge von Antiphonen, wie man sieht, um eine vorher aufgestellte Behauptung an ihnen zu erweisen. Und unter ihnen führt er als Beispiele an die Antiphonen *Custodiebant* [*testimonia*], *Ex Aegypto* [*vocavi*] und *Sion renovaberis*. Damit sind die multae antiphonae gekennzeichnet als zugehörig zu einer Gruppe sehr zahlreicher Antiphonen, die, wie wir wissen, sämmtlich ein und demselben Melodietypus angehören und auch in den heutigen Gesangbüchern in der gleichen, freilich mannigfach modificirten Gestalt erscheinen. Es ist dieselbe Gruppe, der wir schon (S. 80) bei Berno begegneten. Sie haben seit uralter Zeit mehrfache Schwankungen in tonaler Beziehung erlebt, wovon die Tonarien und Schriftsteller vieles zu berichten wissen. Sie erscheinen je nach dem Standpunkt der Zeit und der persönlichen Anschauung dem 4. oder dem 7. modus, auch unter beide vertheilt, und auch dem 2. modus zugeordnet. Dieses hier, ohne auf das Tonalitätsproblem selbst einzugehen, nur zu ihrer allgemeinen Charakteristik und als Fingerzeig dafür, dass sie der Anschauung des Einzelnen bei der Beurtheilung gewisser Vorgänge in ihnen Spielraum boten.

Cotto rechnet die genannten Antiphonen also dem deuterus plagalis zu. Er steht in seiner Zeit damit nicht allein. Im Gegentheil, sehr häufig erscheint die typische Melodie unter diesem modus damals in Tonarien und bei Schriftstellern und, danach zu schliessen, wohl auch in den zeitgenössischen Gesangbüchern, sofern sich aus der Art der Aufzeichnung oder der angehängten Psalmodie die Tonart ergiebt. Auch Berno zählt die in jener früher erwähnten Stelle (75 a, Z. 12 v. u. bis 75 b, Z. 13) aufgeführten Antiphonen, darunter auch die von Cotto genannten *Sion renovaberis* und *Ex Aegypto*, zum 4. modus. Und was nun von Bedeutung für unsere Frage ist, er verlangt ihre Transposition auf die höhere Quarte, also von *E*, dem eigentlichen Grundton des deuterus, nach *a*, und in Uebereinstimmung mit dieser im Prolog zu

seinem Tonar gestellten Forderung auch im Tonar selbst (81 b, Z. 10 ff. *Hac finali* etc.). Andere aber hielten diese Transposition nicht für nothwendig, sondern verlegten die Melodie auf die Tonhöhe des ursprünglichen Grundtons des deuterus *E*. Das ist schon vor Berno geschehen. Oddos Dialog (Gerbert I, 261 a, Z. 2 ff.) giebt für die drei Antiphonen dieser Gruppe *Benedicta tu*, *Gaude Maria* und *O mors* ihre Anfangstöne an. Aus ihnen ergiebt sich als finalis *E*. Nach Berno, zur Zeit Cottos, macht Theogerus von Metz (Gerbert II, 193 b oben) über dieselben Antiphonen die gleiche Angabe.*)

*) In der Bearbeitung von Bernos Tonar, die sich in dem Essai sur la tradition du chant ecclésiastique par un Supérieur de séminaire. Toulouse 1867, S. 352 ff. abgedruckt und nachher facsimilirt findet, werden Antiphonen dieser Gattung ebenso behandelt, desgleichen in dem grossen Tonar des Cod. lat. 14965^{b} der Königl. Bibliothek zu München, fol. 34^{r} ff., der wiederum eine Bearbeitung und Erweiterung von Bernos Tonar, aber nach der Fassung in dem Essai ist: die von Cotto genannte Antiph. *Ex Aegypto* im Essai S. 358, im Münchener Codex fol 49^{r} unter der I. Differenz, *Sion renovaberis* im Essai S. 360 (hier nur als *Sion* aufgeführt, womit auch die dem gleichen Typus angehörige Antiph. *Sion, noli timere* gemeint sein kann) und im Münchener Codex fol. 51^{v} unter der VI. Differenz des 4. modus. Die Antiph. *Custodiebant* mag sich in diesem sehr ausführlichen Tonar, den ich nur ganz vorübergehend benutzte, wohl auch finden. — Genaueres über diese Handschrift aus dem 12. Jahrhundert, deren Kenntnissnahme ich meinem Collegen Bresslau verdanke, und die ich auf seinen Wunsch untersucht habe, findet man in den Bamberger Studien von Harry Bresslau (Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde XXI, S. 139 ff.) auf S. 220 ff. Der Codex enthält vorher (fol. 3^{v} ff.) ein bisher unedirtes Breviarium de musica. Und Bresslau identificirt dieses Werk mit einer Schrift gleichen Titels, die laut den im 12. Jahrhundert geschriebenen Bücherkatalogen von Michelsberg (bei Bamberg) dem von Bresslau (ebenda) als Verfasser der grossen Weltchronik nachgewiesenen Michelsberger Prior Frutolf († 1103) angehört. Dem Breviarium einverleibt ist (fol. 22^{v} ff.) ein kurzer in Versen geschriebener Tonar, als dessen Verfasser in der Ueberschrift Frutolf genannt ist. Auch in diesem Tonar ist (fol. 23^{r}) unter den von Cotto erwähnten die Antiphon *Ex Aegypto* als auf der finalis *E* stehend unter der I. Differenz genannt. — Ich will nicht versäumen, bei dieser Gelegenheit auf die hervorragende Bedeutung des grossen Tonars (fol. 34^{r} ff.) aufmerksam zu machen. Er enthält in grosser Ausführlichkeit die Gesänge des Officiums und der Messe, macht auch gelegentlich Bemerkungen dazu und fügt den Texten in vielen Fällen auch Stücke aus der Melodie in Neumen und, was besonders ins Gewicht fällt, in Buchstaben-Notation bei. — Das Breviarium de musica ist zu einem grossen Theil eine Compilation aus verschiedenen Schriftstellern. Es enthält aber auch eigenes, darunter mancherlei von Interesse. Alles dies ist jedoch zu einem einheitlichen Ganzen zusammen gefasst, in dem bestimmte Anschauungen zur Geltung kommen. Und von demselben Standpunkt aus ist der Tonar redigirt, in dem sich auch manches aus dem Breviarium wiederfindet.

Auch Cotto lässt seine Antiphonen auf ***E*** singen, wie aus seiner Bemerkung über ihre Behandlungsweise hervorgeht. Er ist nämlich inzwischen (258b, Z. 23 ff. *Saepe etenim ex cantorum ineptia* etc.) wieder auf die üblen Gewohnheiten der Sänger zu sprechen gekommen. Und er legt ihnen auch hier wieder das Hervorbringen chromatischer Töne zur Last — derselbe Vorwurf, den wir bei den Gesängen des tetrardus schon gehört haben. Sie bilden Halbtöne, wo sie keine bilden sollten. Ich will dahingestellt sein lassen, ob mit dem w o auch in dem allgemeineren Sinn — wie in den kurz vorhergehenden, schon S. 82 herbeigezogenen Worten — die Stelle der diatonischen Tonleiter gemeint sein kann, oder ob es sich in bestimmterer Art um solcher unrechtmässiger Halbton-Intervalle thatsächliche Hervorbringung und Anwendung in den Melodien handelt. Jedenfalls bedeutet es: die Sänger brauchen einen chromatisch alterirten Ton, wo die Stufe ihre natürliche Höhe haben müsste. Und auch umgekehrt, fährt Cotto fort, wo sie einen halben Ton bilden sollten, vernachlässigen sie ihn, was wir ebenfalls als dem fälschlich angewandten Chroma zur Last gelegt ansehen können. Dabei theilt er die gut beobachtete Thatsache mit, dass Sänger mit unbiegsamer Stimme den halben Tönen gern aus dem Wege gehen, die mit geschmeidiger Stimme hingegen ihre Freude daran haben, so dass sie sie bisweilen auch bilden, wo sie nicht zu bilden sind. Und eben die Melodie unserer Antiphonengruppe führt Cotto als einen Fall an, wo man etwas ungehöriges dieser Art zu hören bekommen kann. Hier also brauchen die Sänger das Chroma und bringen dadurch etwas in die Melodie hinein, was ihr nach Cottos Meinung nicht zukommt. Nun können wir aber diese chromatische Alteration genau bestimmen. Wir können es aus der Version der Melodie in ihrer Quarten-Transposition nach ***a***. Derselbe chromatische Ton, den Cotto als üble Gewohnheit der Sänger verwirft, ist für Berno ein wesentliches Erforderniss in der Antiphonen-Melodie. Er ist es, um dessentwillen dieser Autor an dem mehrfach gedachten Ort die Transposition in die höhere Quarte verlangt. Die Melodie soll nach Bernos Meinung die Stufe über ihrem deuterus-Grundton sowohl zu einem ganzen Ton über ihm chromatisch erhöht, wie auch diatonisch als halben Ton darüber benutzen (der Ueberlieferung nach bleibt die in letzterer Art gebildete Stufe in vielen dem Typus angehörigen Antiphonen unbenutzt). Das lässt sich auf der eigentlichen finalis ***E*** nicht herstellen, über der die diatonische Tonreihe nur den halben Ton ***F*** hat. Daher die Transposition um die Quarte nach oben. Da kann über dem Grundton *a* ausser dem Ton ♭ (= ***F***)

auch ♭ gebildet werden, das, wie wir längst schon wissen, den Ton vertritt, den Cotto eben nicht will, nämlich *Fis*.

Mit dieser Feststellung könnten wir uns begnügen. Aber im Interesse der Melodie selbst und des mit ihrer Geschichte verbundenen Schicksales des chromatischen Tones will ich die Gelegenheit benutzen, die sich uns bietet, seine Stelle in der Melodie zu bestimmen. Durch Berno wissen wir, dass er in ihrer Mitte liegt. Wenn die Melodie auf ihrer eigentlichen finalis gesungen wird, so — sagt er 75 b, Z. 9 f. — *minus apte in medio convenire pervidebis*. Nun können wir aber auch den Punkt, an dem der fragliche Ton im Innern der typischen Melodie zur Zeit Bernos und Cottos stand, und seine Umgebung genau feststellen. Er befindet sich als mittlerer Ton in einer Wendung, die, wie sich zeigen wird, in der *a*-Transposition Bernos *d* ♭ *c*, nach Cotto in der *E*-Lage *a Fis G* (also mit dem von ihm zurückgewiesenen, ein unrechtmässiges semitonium bildenden Ton in der Mitte) heissen würde. Um die Lage der Wendung in der Tonart zu bestimmen, stellen wir fest, dass sie mit der Quarte (*d* resp. *a*) über dem Grundton (*a* resp. *E*) beginnt, und constatiren nochmals, dass der mittlere Ton der ganze Ton über diesem ist.*) In denselben Tonverhältnissen nämlich begegnet uns diese Wendung schon in einer Aufzeichnung, die vor Bernos Zeit liegt. Die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis theilt (Gerbert I, 217, Z. 7 v. u.) die Antiphon *Benedicta tu*, die, wie erwähnt, zu unserem Melodie-Typus gehört, übrigens mit der von Cotto als Beispiel gegebenen Antiphon *Ex Aegypto* kurz vorher als Vertreter des Typus hingestellt, in der Dasian-Notation der Musica enchiriadis (ebenda, 152 ff.) mit.

Die drei Töne, um die es sich handelt, vermögen wir mit aller Sicherheit aus der Dasian-Schrift herauszulesen, da sie alle drei demselben Tetrachord, dem der finales, angehören, innerhalb dessen es für die Bedeutung jener Zeichen keinen Zweifel giebt.**) Es sind die Töne *GEF*, die laut dem Gerbertschen Text zu den Silben ***et benedictus*** in dieser Art gehören:

G F E

et be_nedictus.

*) Von allen anderen Tönen der Melodie, insbesondere auch von dem dieser Wendung voraufgehenden, der mit deren ersten in vielen Antiphonen, wie z. B. in dem gleich zu erwähnenden Fall auf ***et***, auf einer Silbe verbunden erscheint, und der in den verschiedenen Ueberlieferungen manchmal der Grundton, manchmal der ganze Ton darüber ist, kann ich hier absehen.

**) Ueber die Dasian-Zeichen siehe näheres weiter unten im IX. Abschnitt.

Es ist nicht unmöglich, dass hier in Folge eines der Fehler, die sich öfter bei Gerbert in den Dasian-Noten finden, die beiden letzten Zeichen vertauscht sind, dass also, anstatt wie hier, folgendermaassen zu lesen ist:

G E F

et be_nedictus.

Doch kann auch die obige Lesart der beiden letzten Töne richtig sein. Diese beiden Töne finden sich im Lauf der Ueberlieferung nach den verschiedenen Versionen bald in der einen, bald in der anderen Folge. So hat Guidos Tonar (Coussemaker II, 105 b, 1. Notenliniensystem) in der Antiph. *Post partum virgo* (mit vielen anderen dieser Gruppe unter dem authentischen tetrardus in der VIII. und IX. Differenz aufgeführt, in den ihr Schluss hier umgebildet ist) auf der zweiten Silbe von *Dei* die beiden Töne in derselben Folge wie die Commemoratio bei Gerbert, nur, wie die Melodie überhaupt, um eine Quinte höher, also *c* ♭ (= den um eine Quinte tieferen *F E*). Und ebenso verhält sich z. B. das Antiphonar der Cluniacenser in allen Antiphonen dieser Gruppe. Es handelt sich also immer um dieselben durch Metathese vertauschten Töne. Und daher nehme ich zum Zweck des Vergleiches der Einfachheit halber für die Commemoratio brevis die umgekehrte Folge an:

G E F

et be_nedictus.

Es zeigen sich demnach hier genau dieselben Tonverhältnisse wie in der obigen für Bernos und Cottos Zeit zu erweisenden Wendung *d* ♭ *c* oder *a Fis G*. Aber in einer anderen Lage. Das hat seinen Grund in der Tonalität. Denn die Commemoratio hat die Melodie nicht im deuterus plagalis, wie Berno und Cotto, sondern im protus plagalis auf dem Grundton *D*. Die Tonalitätsfrage lassen wir hier unerörtert. Nur constatiren wir *D* als finalis, um auch in Bezug auf die Lage, die die Wendung innerhalb der Tonart hat, vollständige Uebereinstimmung hier und dort zu erkennen. Auch hier ist der erste Ton die Quarte *G* über der finalis *D*, und der für uns bedeutsame mittlere Ton *E* der über dem Grundton liegende ganze Ton. Für die Zeit vor Berno und Cotto ist also die Wendung mit diesen Tonverhältnissen und in dieser Lage zum Grundton gesichert. Und für eine nicht lange nach ihnen liegende Zeit ebenfalls.

In dem auf jene Autoren folgenden Jahrhundert hat unser Antiphonen-Typus auch das Interesse Guidos in Caroli-Loco (seit 1131 Abtes dieses Klosters), des Verfassers eines längeren Tractates über Musik

(Coussemaker II, 150 ff.) in Anspruch genommen. Sie können, sagt er (173b, Z. 6 ff. ..... *nec in B nec in E terminari possunt* etc.), weder auf ♭ [der affinis des deuterus; er schreibt in diesem Zusammenhang immer grosse Buchstaben, also *B*] noch auf [der eigentlichen finalis] ***E*** gesungen werden, sondern nur auf *a*, weil sie, wie auch er behauptet, an einer gewissen Stelle einen ganzen Ton über der finalis haben, und anderswo einen halben Ton. Diese Doppelgestalt der fraglichen Stufe kann man nur auf *a* finden, welches über sich den ganzen Ton (♮) von Natur (*naturaliter*) und den halben Ton (♭) zufälligerweise (*accidentaliter*) hat. Dadurch entsteht aber eine Zweideutigkeit. Denn die Antiphonen gehören ihrem Klang nach dem plagalen deuterus an. Wenn sie jedoch auf *a* gesungen werden, so giebt man ihnen einen Grundton, der von Rechts wegen nur dem protus [als affinis zu dessen eigentlicher finalis *D*] zukommt (der Abt Guido will von der Quarten-Transposition nichts wissen). Die weiteren Reflexionen, die er über diese Zweideutigkeit anstellt, lassen wir bei Seite. Hingegen interessirt uns sehr, wie er meint ihr ein Ende machen zu können. Durch eine Emendation nämlich, die, wie er glaubt, in mehreren Kirchen gebräuchlich ist, und die er mittheilt. *In illa enim antiphona Benedicta tu*, berichtet er (173b, Abs. 1), *non deponunt in medio antiphonae illam syllabam be* (Coussemaker hat statt dessen fälschlich den Notenbuchstaben ♭) *semiditono, sed tono, ut unisona sit cum sequenti* (Coussemaker liest *consequenti*) *syllaba.* Durch diese Worte erfahren wir also folgende Emendation, die uns natürlich auch an sich interessant ist: Zu der Silbe *be* in der Mitte der Antiphon steigt man von dem vorhergehenden Ton (auf *et*) nicht, wie sonst üblich, eine kleine Terz, sondern nur einen Ganzton herunter. Auf diese Weise erreicht man einen Ton, der mit dem folgenden (auf der Silbe *ne*) im Einklang steht. — Und so kann man denn die Antiphon von dem Grundton *a* entfernen und damit jene Zweideutigkeit beseitigen. Denn mit der vorgeschlagenen Emendation ist es möglich, den Gesang auf den eigentlichen Grundton des deuterus ***E*** zu verlegen. Diese Emendation ergiebt also mit Nothwendigkeit

a G G
et be_nedictus

(die sich, nebenbei gesagt, das Antiphonar von Toul für diese Antiphonen-Gruppe angeeignet hat). Und die sonst übliche, durch die Emendation beseitigte Art zu singen war

a Fis G
et be_nedictus.

Diese Wendung ist also sowohl in ihren Tonverhältnissen wie in der Lage zum Grundton der Melodie dieselbe, nur in einer anderen Tonlage, wie die von der Commemoratio brevis mitgetheilte. Sie ist also auch dieselbe wie die, die Berno und Cotto vor Augen gehabt haben müssen, durch deren Zeiten sie sich bis auf Guido ja forterben musste, und die, wie ich bemerken will, ihren Tonverhältnissen nach auch in den neueren Gesangbüchern weiter fortlebt. Auf ihren mittleren Ton, den Ganzton über der finalis, von dessen Beseitigung Abt Guido berichtet, trifft zu, dass Berno seinetwegen die Transposition nach *a* fordert, dass Cotto ihn verwirft. Alles das zusammen beweist vollkommen, dass er es wirklich ist, dem Bernos Transposition und Cottos Missachtung gilt.

Also auch aus dieser Detail-Untersuchung ergiebt sich als der von Cotto verworfene Ton mit Sicherheit *Fis*, die chromatisch erhöhte Stufe über der finalis *E*. Denn, dass sich Cotto die Melodie auf *E* und nicht auf *a* vorstellt, ist evident. Es ist fast unnöthig daran zu erinnern, dass er die Quarten-Transposition, die den Gesang auf *a* gebracht hätte, nicht kennen will. Und dann: Hätte er die auf *a* transponirte Melodie gleichwohl vor Augen, so brauchte er sich über den ganzen Ton oberhalb dieses Grundtons nicht zu ereifern. Das ist ja das diatonische ♮. Cotto will aber die Stufe über dem Grundton durchaus nur als halben und nicht als ganzen Ton gelten lassen, und zwar eben aus dem Grunde, weil er diesen für eine von den Sängern übel angebrachte chromatische Erhöhung hält. Und das passt nur auf *Fis*.

Gegen diesen Ton hat er also eine Antipathie ganz im allgemeinen. Nicht bloss, wenn er ihn im tetrardus findet, dem er grundsätzlich keine solche Abweichung zugesteht, sondern, wie wir jetzt aus seiner Behandlung der Antiphonen des deuterus erfahren, überhaupt. Und ich glaube, wir hatten Recht mit der Behauptung (S. 87), man könne aus Cottos Ansicht über das Chroma im tetrardus den Schluss ziehen, er meine damit den Ton *Fis*, weil in dieser Tonart sich dieser chromatische Ton am ehesten einstellen wird. Und bei seiner Missbilligung der Abweichungen, die im tetrardus vorfallen, scheint es doch, hat ihn zunächst die Aversion gegen das *Fis* geleitet, und erst nachträglich hat er sich dann den äusserlich formalistischen Grund aus der Affinitäts-Lehre und der Isolirtheit des tetrardus-Grundtons *G* hergeholt. Er verräth sich durch seine Behandlung der Sache in jener Antiphonen-Melodie, die er ja dem 4. modus zuspricht, doch allzusehr.

Ich habe oben (S. 88) die Möglichkeit eines Grundes für Cottos Verwerfung des *Fis* ausgesprochen. Ich darf hier, da wir diesen Ton jetzt unter allen Umständen von ihm geächtet wissen, noch eine andere Möglichkeit von mehr principieller Bedeutung aufstellen. Billigt er die chromatische Alterirung, wenn sie, wie es bei dem Ton *Es* der Fall ist, den natürlichen Ton erniedrigt? Missbilligt er das *Fis*, weil das Chroma hier den normalen Ton erhöht? Empfindet er, und vielleicht auch andere mit ihm, in dem einen und in dem andern Fall eine verschiedene Wirkung, wie es uns ja thatsächlich ergeht? Sieht er in der chromatischen Erhöhung vielleicht mehr als in der Erniedrigung eine Gefährdung der richtigen musikalischen Vorstellungen? Es scheint nach seiner Art sich zu äussern nicht so. Doch kann dieser Gesichtspunkt für die Beurtheilung gewisser Vorgänge immerhin einmal von Nutzen werden. Und ich erinnere an die Wirkung (siehe S. 20), die nach der Alia musica das chromatisch erhöhte *Fis* in der Antiphon *Urbs fortitudinis* zu Wege gebracht hat. In jedem Fall erscheint die radikale Behandlung des *Fis* nicht bloss wegen ihrer Begründung als etwas durchaus äusserliches und, so sehr Cotto sich auch historisch geberdet, allem historischen Sinn zuwider. In eben der Weise, die er dem durch die Laune der Sänger chromatisch erhöhten Ton zur Last legt, haben schon Generationen vor ihm jene Wendung in den Antiphonen des 4. modus gesungen.

Aber es handelt sich nicht bloss um die Beurtheilung der Ansichten Cottos über diesen Punkt, sondern auch um die Folgen, die den Gesängen aus ihnen erwachsen mochten. Denn Cotto giebt mit seiner Kritik des chromatischen *Fis* auch zugleich an, wie er die Antiphonen-Melodie in dieser Beziehung behandelt zu sehen wünscht. Er lässt sie einfach auf *E* singen, rein diatonisch, die Stufe über der finalis, in jener Wendung nicht anders, als wo sie sonst noch vorkommt, immer nur als halben Ton *F*, mit vollständiger Ausmerzung des chromatischen *Fis*. Das unterliegt keinem Zweifel. Denn er sagt von ihm weiter nichts, als dass es unrichtig und eine schlechte Gewohnheit ist, ihn zu singen. Und besonders in unmittelbarer Folge nach einem andern Fall, wo er, wie wir bald sehen werden, an der Comm. *Beatus servus* Emendationsvorschläge in eingehender Art macht, bedeutet diese kurze Abfertigung einfach, dass er statt des chromatisch erhöhten Tones ihn in seiner natürlichen Tonhöhe singen lässt, also

a F G
et be_nedictus.

Man wird sich natürlich die Frage vorlegen, wie sich die andern, die (siehe S. 90 und die Anmerkung daselbst) die Antiphonen auf *E* singen, hierzu verhalten. Von Theogerus und dem Bearbeiter des Bernoschen Tonars im Münchener Codex 14965^{b} können wir behaupten, dass sie gedacht haben wie Cotto. Das entspricht ganz ihren modernen Anschauungen, die sich auch darin äussern, dass sie von der Transposition überhaupt nichts wissen, und der Strömung der Zeit, die das Verständniss für das Chroma immer mehr verliert. Eben dahin gehört mit grösster Wahrscheinlichkeit auch Bernos Tonar in der Bearbeitung des Essai, trotzdem wir dafür keinen anderen Anhaltepunkt haben, als dass sie gegen die Intention seines Urhebers Berno die Transposition aufgegeben hat. Wie es mit Oddos Dialog steht, werden wir später (im VIII. Abschnitt) sehen, wenn wir seine Ansichten über den Gebrauch chromatischer Töne kennen lernen.

In den beiden Arten der Transposition um eine Quinte und um eine Quarte nach oben (S. 32 ad a, S. 34 ad b), hatten wir das Mittel kennen gelernt, die beiden chromatischen Töne *Es* und *Fis* zum Ausdruck zu bringen. Das Chroma wird zwar versteckt hinter dem ererbten, als berechtigt recipirten und unverdächtigen ♭, das, neben ♮ verwandt, die nothwendige Hülfe gewährt — Berno sagt *suffragatur* —, das dem Chroma ein unauffälliges Aussehen giebt, und es von der Oberfläche in die Tiefe versenkt. Diese Transpositionen bewirken im Grunde nichts anderes, als wenn wir eine Melodie aus einer Transpositionsskala in eine andere versetzen: die Quinten-Transposition, als wenn wir eine Melodie der Transpositionsskala mit einem ♭, die vorübergehend auch den Ton *Es* benutzt, in die Transpositionsskala ohne Vorzeichen versetzen, wo sie dann vorübergehend den Ton ♭ verwendet; die Quarten-Transposition, als wenn wir eine Melodie der Transpositionsskala ohne Vorzeichen, die vorübergehend auch den Ton *Fis* benutzt, in die Transpositionsskala mit einem ♭ versetzen, die dann vorübergehend auch ♮ verwendet. Aber das Chroma selbst bleibt doch vorhanden, ob man es nun als ♭ neben ♮ und ♮ neben ♭, oder als *Es* neben *E* und *Fis* neben *F* ausdrückt.

Mit Cottos Behandlung, oder, wir dürfen jetzt wohl sagen, Vergewaltigung des Tones *Fis* tritt uns eine neue Weise entgegen:

Das Chroma wird verwischt und beseitigt. Es sind verschiedene Manieren das ins Werk zu setzen möglich, welche thatsächlich auch angewandt wurden.

a) Die eine ist die, die uns Cotto an jenem Melodie-Typus der Antiphonen des 4. modus gezeigt hat. Die Melodie bleibt in der

Tonlage auf ihrem ursprünglichen Grundton *E*. Der Ton *Fis* wird durch *F* ersetzt. Cotto singt:

a F G
statt a Fis G
et be_nedictus.

Der chromatisch alterirte macht dem diatonischen Ton derselben Stufe Platz.

b) Eine zweite Art hat uns Guido in Caroli-Loco gelehrt durch die Mittheilung der Emendation, mit der dieselbe Melodie in einigen Kirchen gesungen wird (S. 94). Die Melodie bleibt auch hier auf ihrem ursprünglichen Grundton. Der Ton *Fis* wird durch *G* ersetzt. Nach jener Emendation heisst es

a G G
statt a Fis G
et be_nedictus.

Der chromatisch alterirte Ton weicht einem Ton auf einer anderen Stufe.

IV.

Emendation von Melodien, die *Fis* neben *F* benutzen, zum Zweck der Tilgung des chromatischen Tones. COTTOs Emendations-Methode, an der Comm. *Beatus servus* von ihm auseinandergesetzt. — In Folge der Emendation wesentliche Aenderungen in der Melodie. — Die Tradition der Melodien durch die Sänger und ihre Bedeutung im Verhältniss zu der Kritik der Gelehrten. — Formulirung der Emendations-Methode COTTOs. — Ihre thatsächliche Anwendung. — Beispiele.

c) Eine dritte Art, den chromatischen Ton zu vertilgen, lernen wir wieder durch COTTO kennen. Und zwar ebenfalls an einem concreten Falle, indem er (258b, Z. 7 ff.) Emendations-Vorschläge für die Comm. *Beatus servus* macht. Schon früher (S. 35) hatte ich die Melodie als ein Beispiel für die Quarten-Transposition angeführt, wo auch ihre Zugehörigkeit zum deuterus authentus und ihre Transposition von ***E*** auf *a* als Grundton nach den verschiedenen Quellen verzeichnet ist. Auch BERNO transponirt sie (siehe S. 79) in dieser Weise. Man sieht also, dass es sich hier überall um die Darstellung des Tones *Fis* neben *F* durch ♮ neben ♭ handelt. COTTO natürlich, der *Fis* nicht anerkennt und von der Quarten-Transposition nichts wissen will, muss anders vorgehen. Er könnte es machen, wie bei jenen Antiphonen des 4. modus. Aber er schlägt hier einen anderen Weg ein, das *Fis* aus der Welt zu schaffen. Die Methode, die COTTO hier anwendet, ist wesentlich verschieden von jenem S. 97 ad a) und auch dem S. 98 ad b) formulirten Vorgang. Sie bewirkt eine viel weiter um sich greifende Umwandlung der Melodie. Dort war der einzelne chromatische Ton das Object der Veränderung, hier werden ganze Strecken von der Emendation ergriffen.

COTTO macht zwei Vorschläge für die Emendation. Sie rühren nicht von ihm selbst her. Er berichtet sie als das Werk Anderer. Aber er steht ganz auf ihrer Seite, billigt nicht blos die Emendation, sondern hält sie, wie ja auch schon ohnehin erwiesen, für nothwendig. Wir dürfen sie also mit seinem Namen benennen. Um ihm

folgen und über die Gesammtwirkung der Emendation einen Ueberblick gewinnen zu können, sei die ganze Melodie mitgetheilt. Ich gebe sie nach der Transpositions-Fassung des Grad. Reims 502, das sie laut Thiéry, Etude 199 aus dem Antiphon. von Montpell. entlehnt hat. Die Fassungen der oben genannten Bücher, des Cod. 904 des fonds latin der Bibliothèque nationale in Paris (bei Thiéry 197 unten), der Gradd. Sarisbur. 223 und Pothier [47], alle in der Transpositions-Lage auf *a*, stimmen damit bis auf geringfügige Abweichungen überein, wie ich hier noch ausdrücklich bemerke (im Grad. Sarisbur. fehlt das Erniedrigungs-♭ gegen Ende der Melodie). Nur an einer Stelle bin ich nicht dem Grad. Reims, sondern den andern Büchern gefolgt: nämlich in der Vertheilung der Töne auf die Silben *vene* von *invenerit*. In dieser Vertheilung nämlich müssen nach Cottos Angaben ihm die Töne vorgelegen haben.

In der nebenstehenden Darstellung steht in der 1. Reihe die Melodie in der Transpositions-Lage auf *a* aus dem Grad. Reims (nach Montpellier). In der 2. Reihe steht dieselbe Melodie in der ursprünglichen Lage des deuterus auf ***E***, also um eine Quarte tiefer, den Tonverhältnissen der *a*-Transposition genau nachgebildet; das ♭ wird dabei zu ***F***, das ♮ zu ***Fis***. In dieser Lage hat Cotto sie sich vorgestellt und, wie sich erweisen wird, seine Emendationen gemacht. Und in der 3. und 4. Reihe zeigt sie sich nun, wie sie aus diesen Emendationen (I. und II) hervorgegangen ist.

Betrachten wir die Communio zunächst in ihrer uns überlieferten ursprünglichen Gestalt, und der Einfachheit halber gleich in der ***E***-Lage (2. Reihe der Darstellung). Hinsichtlich der Stufe über der finalis ***E***, die sowohl als diatonisches ***F*** wie auch als chromatisch erhöhtes ***Fis*** erscheint, gliedert sich die Melodie in drei Theile. Im ersten Theil, vom Anfang bis *Dominus*, und im dritten, von *super* bis zum Schluss, wird nur das diatonische ***F*** benutzt. Und wie ich doch gleich hier hinzufügen will, kommt der Ton beidemal nur an einer der beiden Grenzen zur Verwendung, im ersten Theil nur ganz im Eingang, im letzten Theil nur am Schluss. Der übrige Verlauf beider Theile ist, da die Stufe über der finalis weiter nicht benutzt wird, indifferent. Die von ihnen eingerahmte mittlere Partie, der zweite Theil, von *invenerit* bis *vobis*, benutzt diese Stufe ausschliesslich in chromatischer Erhöhung als ***Fis***, von dem sie reichlich durchsetzt ist. Also um es kurz, aber darum nicht weniger eindringlich zu sagen, auch hier wieder der bekannte modulatorische Process: in der Mitte die Steigerung zu der sehr intensiv ausgeprägten und ohne

jedes Hin- und Herschwanken festgehaltenen Transpositionsskala $x + \#$.

Wenn unsere bisherigen Ausführungen über Cottos Ansichten sich auch hier als richtig erweisen sollen, so muss sich das darin zeigen, dass seine Emendation nur da eingreift, wo es gilt, den Ton *Fis* zu beseitigen — vorausgesetzt, dass die Melodie, so wie sie nach der Ueberlieferung mitgetheilt ist, die ist, an der er seine Emendationen vorgenommen hat. Und in der That, Cottos Emendationen haben es nur mit der mittleren Partie zu thun. Und dieser Umstand sowie die Einzelheiten seiner Abänderungsvorschläge beweisen die in allen wesentlichen Punkten vorhandene Uebereinstimmung zwischen unserer auf *E* gebrachten Melodie (2. Reihe) mit der von Cotto für verbesserungsbedürftig gehaltenen. Denn so muss die Melodie gebildet sein, auf die seine Emendationen passen sollen. Er sagt (258b, Z. 7 ff.):

Sed et in communione Beatus servus levis error habetur, qui per unum podatum incongrue prolatum efficitur. Hunc autem quidam sic corrigunt, quod Dominus a trite diezeugmenon c in mese a cadere faciunt et invenerit in parhypate meson F incipiunt et super omnia in lichanos meson G.

Soweit die erste Emendation, mit deren Darstellung in der 3. Reihe der Melodie-Aufzeichnung man für das folgende immer die nach der Ueberlieferung gesungene Melodie (2. Reihe) vergleichen möge.

Cotto beginnt damit, dass er die Ursache nennt, wesshalb die Melodie falsch gesungen wird. Es ist nach seiner Meinung die fehlerhafte Wiedergabe eines podatus, durch die sie in ein falsches Fahrwasser kommt. Diese beiden Töne, der tiefere und der ihm folgende höhere, die den podatus bilden, müssen daher in die Reihe gebracht werden. Das ist der wesentliche, und wie sich gleich zeigen wird, der Ausgangspunkt seiner ersten Emendation. Auf *in*, der ersten Silbe von *invenerit*, womit die mittlere Partie des Gesanges anfängt, soll man mit dem Ton *F* beginnen; wir können hinzusetzen: anstatt mit dem Ton *G*, den die überlieferte Melodie an dieser Stelle hat, d. h. anstatt des Tones, der hier gewöhnlich und nach Cottos Meinung irrthümlicherweise von den Sängern gesungen wurde. Denn wenn aus dem podatus *G* ♭ auf *in* von *invenerit* nach Cottos Vorschlag das um eine Stufe tiefer liegende *F a* wird, so ergiebt sich folgendes: Singt man im weiteren Verlauf alle Töne des mittleren Stücks, wie man mit dem podatus begonnen, um eine Stufe tiefer als in der überlieferten Melodie, so entstehen genau die-

selben Tonverhältnisse wie in dieser, vom ersten Ton des zu *F a* verbesserten podatus an bis zum Schluss, dem Ton *C* auf der Silbe *bis* von *vobis*. Dieses mittlere Stück in der durch das einstufige Herunterrücken gewonnenen Form (3. Reihe der Darstellung) stimmt mit der nach der Ueberlieferung gesungenen Melodie (2. Reihe) vollständig überein. Und alles das, indem das *Fis* der durch die Sänger verdorbenen Ueberlieferung glücklich vermieden ist. Der Toncomplex *D E Fis G a* ♭, aus dem die mittlere Partie der überlieferten Melodie entnommen ist, hat eben dieselbe Lage des halben zu den ganzen Tönen, wie *C D E F G a*, in den Cottos Emendation sie versetzt.

Mit diesem einfachen und radikalen Mittel ist das ganz mittlere Stück ausgebessert. Und damit hat die Emendation ihren Zweck erreicht. Denn sonst giebts keine Veranlassung zur Verbesserung, abgesehen von einem Ausgleich, der uns gleich noch beschäftigen wird. Und richtig, auch Cotto lenkt nun mit dem dritten Abschnitt in die überlieferte Melodie ein. Das *super omnia*, den Anfang dieses Abschnitts, lässt er mit *G* beginnen, mit demselben Ton, der auch in der überlieferten Melodie den Anfang dieses Abschnittes macht. Und dieser Anweisung hat Cotto nichts mehr über den weiteren Verlauf hinzuzufügen, ein Beweis, dass nach seiner Meinung mit dem Ton *G* auf ***super*** die Melodie wieder im richtigen Fahrwasser ist.

Nach seiner Ansicht ist also die überlieferte Melodie nicht das Produkt einer guten und richtigen Tradition, die etwa *ex irrefutabili antiquitate* das fehlerhafte *Fis* hat. Sie ist in der Mitte gefälscht in Folge der üblen Gewohnheit der Sänger, jenen podatus um eine Stufe zu hoch zu intoniren. Sie kommt dadurch in ein falsches Geleise. Denn nun müssen sie wohl oder übel, wenn die Tonverhältnisse des (vermeintlichen) Originals bewahrt werden sollen, zu dem falschen *Fis* greifen. Diesen Gedankengang Cottos kann man vollständig erkennen in den bereits S. 82 herbeigezogenen Worten, mit denen er die ganze Angelegenheit abschliesst (258b, Z. 20 ff.): *Sed si quis obiiciat deesse in quibusdam locis semitonia, dicimus non esse ibi necessaria semitonia, ubi ipsis videtur*, was folgendermaassen zu verstehen ist: Doch wenn jemand einwirft, es fehlen an gewissen Stellen der diatonischen Tonleiter semitonia, man muss sie sich also durch chromatische Alteration künstlich schaffen, damit eine Melodie, wie *Beatus servus* in den ihr zukommenden Tonverhältnissen gesungen werden kann, wie sie überliefert ist, so sagen wir darauf: An den Stellen, wo es diesen Leuten scheint, sind keine semitonia nöthig. Das Melodiestück, innerhalb dessen bei ihnen jenes Chroma erscheint, ist

von ihnen nur an eine falsche Stelle der Tonleiter gerückt. Da findet sich freilich das künstliche falsche semitonium ein. Aber man rücke nur, wie es in der Emendation geschehen, das Melodiestück an die richtige Stelle der Tonleiter, so wird man die Tonverhältnisse der Melodie ganz von selbst, ohne das falsche Chroma, an der Stelle finden, an der sie die diatonische Tonleiter von Natur hat. Cotto glaubt also durch seine Emendation der Melodie die ursprüngliche Fassung wiederzugeben, die sie durch die Sänger verloren hat. Man sieht auch hier wieder, wie weit es mit seiner Kritik und mit seiner Ansicht über die *irrefutabilis antiquitas* her ist. Bemenkenswrrth ist aber auch hier wieder die Vorstellung des zu beseitigenden chromatischen Tones *Fis* in seiner wirklichen Lage, wie früher (S. 85) des *Es*.

Noch ist ein Punkt in der Emendation, der unsere Aufmerksamkeit verdient, wie er auch Cotto beschäftigt hat. Wie schliesst sich nach vollbrachter Emendation der Ausgang des ersten Melodiestückes an den Anfang der emendirten mittleren Partie? Und wie der Schluss dieses Stückes an den Anfang des folgenden? An der zweiten Stelle ist die Art des Zusammenhangs zwischen den aneinanderstossenden Theilen zwar geändert; aber es ist auch jetzt noch ein Zusammenhang vorhanden. Das *G a c* ♭, womit die letzte Partie in aufsteigender Linie beginnt, fügt sich durchaus sinngemäss auch an das absteigende *F E C* auf *vobis*, womit die emendirte Mittelpartie abschliesst. Und Cotto hat darüber weiter nichts zu bemerken. Anders ist es mit der ersten Stelle. Hier wird die Naht, die den ersten und zweiten Abschnitt zusammenhält, durch die Emendation zerrissen. Zu dem ♭*c* ♭ ♭ der Ueberlieferung auf *Dominus* (2. Reihe) ergiebt das *F* des emendirten podatus *Fa* auf *in* von *invenerit* (3. Reihe) eine sehr üble Folge. Der unmittelbare tritonus zwischen dem ausgehenden ♭ und dem beginnenden *F* wäre, wie man weiss, eine Unmöglichkeit für Cotto. Hier muss also eine neue Naht, ein neuer Zusammenhang hergestellt werden. Das heisst, hier müsste die Emendation auch in den Schluss der ersten Partie eingreifen. Und das thut sie bei Cotto. Er lässt auf *Dominus* die Melodie von dem Ton *c* auf *a* fallen, wie er sich ausdrückt, anstatt auf ♭, wie es in der überlieferten Melodie geschieht. So ist der tritonus beseitigt und ein erträgliches Verhältniss an der Grenze zwischen den beiden Abschnitten hergestellt. Diese übrigens ganz begreifliche Erscheinung, dass die Emendation unter Umständen auch über die Stelle hinaus, die sie eigentlich allein im Auge hat, sei es, wie hier, nach vorn oder nach hinten ihre Hand ausstrecken muss,

möge man als einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für die Beurtheilung der Melodie-Ueberlieferungen registriren. Und dass hierbei der persönlichen Ansicht, in welcher Art der gestörte Zusammenhang am besten wiederherzustellen ist, Spielraum genug gelassen ist, versteht sich von selbst.

Die zweite Emendation, für die man ihre Darstellung in der 4. mit der 2. Reihe vergleichen möge, beruht, wie man sehen wird, auf derselben Methode und bringt uns in dieser Beziehung nichts neues. Sie macht nur eine andere Anwendung davon, und das allein ist schon lehrreich für uns. Der Unterschied zwischen ihr und der ersten Emendation besteht im Grunde genommen nur darin, dass sie ein wenig später einsetzt. Cotto beschreibt sie, fortfahrend, mit folgenden Worten:

alii autem ita emendant, quod invenerit iuxta usum incipiunt et penultimam eius in mese a inchoantes, in lichanos meson [*G*] *per unisonum cantetur.*

Das heisst: Jenen podatus auf *in* von *invenerit* singt man nach der herkömmlichen Weise, d. i. nach der Weise unserer überlieferten Melodie (2. Reihe), also als *G*♭. Und auch noch weiterhin folgt man ihr bis zum ersten Ton der vorletzten Silbe *ne* dieses Wortes, den man also als *a* singt. — Bis hierher konnte die Emendation aufgeschoben werden, weil noch kein *Fis* vorhanden ist, das dazu zwingt. Nun aber muss der Eingriff erfolgen. Denn es steht jetzt auf der letzten Silbe *rit*, also in unmittelbarer Nähe ein *Fis* bevor, das beseitigt werden muss. Leider lässt uns der Wortlaut Cottos, der die Bestimmung über alles, was dem ersten Ton *a* auf der penultima von invenerit folgt, im unklaren. Nach dem Wort *inchoantes* muss er im Gerbertschen Text verstümmelt sein, was sich schon aus der constructiven Unmöglichkeit *incipiunt et ..... inchoantes ..... cantetur* ergiebt. Wir können über den weiteren Vorgang also nur Vermuthungen hegen. Jedenfalls muss das, was der Autor noch zu sagen hat, eine Anweisung enthalten, wonach jenes unmittelbar folgende *Fis* auf *rit* beseitigt wurde. Nun liest man bei Gerbert zweierlei: dass *G* gesungen wird, und dass es im Einklang gesungen wird. Man erfährt aber nicht, an welcher Stelle das geschieht, und welches *G* in der Melodie es ist, mit dem dieses *G* im Einklang stehen soll. Höchst wahrscheinlich ist, ja ich muss es für sicher halten, dass diese zweite Emendation an irgend einer Stelle in die erste einlenkt. Und dieses Einlenken findet statt eben mit dem Ton *G*, mit dem jenes andere *G* im Einklang stehen soll. Denn mit dieser Bestimmung über den Ton *G* schliesst die Emendation

ab; es ist, nachdem die Melodie in das schon bekannte Fahrwasser der ersten Emendation hineingeleitet ist, nichts mehr über ihren weiteren Verlauf zu sagen. Doch ist zu vermuthen, dass Cotto nach der Bestimmung über die penultima von *invenerit* (welche Bestimmung mit dem Wort *inchoantes* schliesst) über das weitere Verhalten bis zum Einlenken in die erste Emendation einiges geäussert hat, was bei Gerbert ausgefallen ist, und dass er in den das unisone *G* betreffenden Worten, mit denen er die Emendation beendigt, eine Folgerung aus dem vorhergehenden Verhalten ausspricht. Man bemerke den Conjunctiv *cantetur*. Der Satz würde dann etwa lauten: *ita ut in lichanos meson per unisonum cantetur*.

Wo aber lenkt die zweite Emendation in die erste ein? Es könnte natürlich schon bei dem ersten in der überlieferten Melodie begegnenden *Fis*, auf der Silbe *rit* von *invenerit*, oder kurz vorher geschehen sollen. Dann müsste also an dieser Stelle jenes unisone *G* den Uebergang in die erste Emendation vermitteln. Ich sehe dafür aber keine Möglichkeit. Denn mit welchem der Töne der ersten Emendation, die dem ersten Ton der penultima *ne* von *ivenerit* folgen, sollte dann das *G* der zweiten Emendation den Einklang bilden? Doch nur mit dem dritten Ton *G*, den die erste Emendation auf eben dieser penultima hat. Dann müsste auf dieser Silbe eine Wendung gesungen werden, die die Bewegung *a* ♭ *a* der Ueberlieferung vollständig zerstört, nämlich *a G G*, was ich für unannehmbar halte. Viel mehr Wahrscheinlichkeit hat, dass der Ton, mit dem das durch die Emendation zu schaffende *G* im Einklang stehen soll, erst das spätere und einzige *G* ist, das die erste Emendation nun noch hat, nämlich auf der Silbe *vi* von *vigilantem* (sollte der Cottosche Text vielleicht diese Silbe *vi* genannt und so gelautet haben: *ita ut ui* (oder *cum ui*) *in lichanos meson per unisonum cantetur*? Dieses *ui*, das ja ähnlich wie *in* erscheint, mochte als eine für unrichtig gehaltene Wiederholung des *in* ausgefallen sein). Danach würde die zweite Emendation für die letzte Silbe *rit* von *invenerit* den Ton *G* vorschreiben. Das heisst, sie würde von den beiden in der überlieferten Melodie auf *rit* gesungenen Tönen das den Sängern ja stets zur Last gelegte *Fis* wegfallen lassen. Oder aber, sie würde das *Fis* in *G* verwandeln und sowohl dieses wie das in der überlieferten Melodie bereits vorhandene *G*, also ein doppeltes *G*, auf *rit* setzen. Dieser Vorgang, aus zwei verschiedenen so nahe aneinander liegenden zu einer Silbe gehörigen Tönen eine unisone Wiederholung desselben Tones zu machen, findet sich, wie der Vergleich verschiedener Aufzeichnungen derselben Melodie zeigt, nicht selten. Die Anweisung, auf *G* im Einklang zu singen, würde sich

dann auf diese Behandlung der Silbe *rit* beziehen. Und in das Fahrwasser der ersten Emendation würde man auch dann mit dem *G*, dem ersten Ton auf *vigilantem*, einmünden.

Dürften wir einen dieser Vorgänge mit Sicherheit annehmen, so würden wir dadurch eine neue Art, wie Cotto den Ton *Fis* eliminirt, kennen: entweder dessen Unterdrückung oder, wie früher bei Guido in Caroli-Loco (siehe S. 98 ad b), dessen Ersatz durch einen anderen Ton, und dieses letztere in der besonderen Form, dass aus dem *Fis* und dem mit ihm auf der gleichen Silbe durch einen halben Ton verbundene *G* ein unisones Doppel-*G* wird. Bleiben wir hierüber im Zweifel, so ist im Gegentheil gesichert, wovon wir ausgingen, dass die zweite Emendation erst an einer späteren Stelle einsetzt als die erste. Und ferner: Hat jene neue Behandlungsweise des ersten in der überlieferten Melodie begegnenden *Fis* (auf der letzten Silbe von *invenerit*), die wir nur vermuthen, thatsächlich stattgefunden, so müssen wir sie eben als Folge dieses späteren Eingriffs der zweiten Emendation ansehen.

Die wesentliche Veränderung, die die Melodie in ihrem Inneren durch die Emendationen erfahren hat, fordert natürlich die Frage nach der Wirkung dieser Veränderung heraus. Fragt man zunächst, wie sich in dieser Beziehung die beiden Emendationen zu einander verhalten, so wird die Antwort durchaus zu Gunsten der zweiten ausfallen. Denn trotz der Beseitigung des tritonus zwischen dem Ausgang des ersten und dem Beginn des mittleren Stückes (siehe S. 103) bleibt der Melodie in der ersten Emendation (3. Reihe) eine unvermittelte Härte und etwas Schiefes. Der Einsatz auf *invenerit* mit dem *F* des verbesserten podatus *F a* bringt die Melodie ganz plötzlich aus ihrem natürlichen Ablauf heraus. Man empfindet das so recht, wenn man sie sich nach einander in dieser Emendations-Gestalt und in der überlieferten Version vorführt. Dabei wird einem die Ueberlieferung als das natürliche und ungehemmt dahinfliessende, die Emendation als das gewaltsame und aus der Reihe gebrachte erscheinen. Dazu vernichtet jene Veränderung, die auf *Dominus*, am Ende des ersten jener drei Melodietheile, dem Ausgleich zu Liebe geschah, eine besondere und, wie schon S. 74 bemerkt, der Kunst des Mittelalters eigenthümliche Wirkung. Indem aus dem überlieferten ♭*c* ♭ ♭ auf *Dominus* (2. Reihe) ♭*c a a* wird, wird die Cadenz, die diesen Theil abschliesst, ihrer Besonderheit beraubt. Das wesentliche an ihr ist nämlich, dass sie, die auf ♭ ausgeht, denselben Charakter hat, wie die entsprechende Cadenz auf dem Grund-

ton *E*. ♭*c* ♭ ♭ ist eine deuterus-Cadenz wie *EF E E*; diese auf der Tonica, jene auf der Quinte der Tonart. Und mit diesem Spiegelbild der Tonica-Cadenz auf der höheren Quinte schliesst inmitten des Gesanges das erste Melodiestück ab — analog der Art, wie wir heute inmitten der Melodie auf der Dominante cadenziren. Dieser künstlerische Vorgang geht durch die Verwandlung der Cadenz in die Gestalt ♭*c a a* gänzlich verloren. Und noch dazu ein anderer, der Parallelismus mit der vorhergehenden, gleicherweise auf ♭ ausgehenden Cadenz auf *servus*.

Glücklicher in beiden Beziehungen ist die zweite Emendation (4. Reihe), und sie ist es nur aus dem Grunde, weil sie sich erst an späterer Stelle geltend macht. So hat sie die Cadenz ♭*c* ♭ ♭ beibehalten, wie auch bei dem Beginn des mittleren Stückes den unveränderten podatus *G*♭. Und zwar ist das eine die Folge vom andern. Da sie das überlieferte *G*♭ des podatus unangetastet liess, brauchte sie auch vorher den Ausgang jener Cadenz auf ♭ nicht zu zerstören. Auf dieselbe natürliche Art wie in der Ueberlieferung gleitet auch in dieser Emendation die Melodie von der ersten Partie in die zweite hinüber. Und, wie auch der Verlauf der kurzen Strecke bis zum Einlenken in die erste Emendation (wahrscheinlich bei dem Beginn von *vigilantem*) gewesen sein mag, der Uebergang in diese ist von dem traditionellen podatus *G*♭ aus in jedem Falle ebenso natürlich, wie von dem aus der ersten Emendation hervorgegangenen podatus *Fa* aus.

Wir von unserm Standpunkt und mit unserer Art zu empfinden werden daher der zweiten Emendation unbedingt den Vorzug geben. Das ist — wenn wir uns von unserer Empfindung auch nicht losmachen können und in gewissem Sinn bei der Beurtheilung auch nicht losmachen sollen — natürlich noch nicht entscheidend dafür, wie jene Zeit, in der die Emendationen entstanden, über sie geurtheilt hat. Darum ist es interessant und lehrreich, ein zeitgenössisches Urtheil zu hören. Und ein solches ist doch wohl in Cottos Worten ausgesprochen, mit denen er die zweite Emendation begleitet: *quod et Guarino et Stephano in musica subtilibus placet.* Cotto selbst urtheilt hier zwar nicht direct; aber es scheint doch, als schliesst er sich der Meinung dieser beiden subtilen Kenner der Musik, die er als Autoritäten ausspielt, an. Was jedoch überhaupt werthvoll an diesem Ausspruch ist, ist von der Person des Urtheilenden ganz unabhängig. Das ist vielmehr die Thatsache einer zeitgenössischen Kritik selbst. Da sie ihre Entscheidung nicht be-

gründet, lässt sie uns leider im unklaren, ob sie aus denselben Gründen, aus denen unsere Empfindung der zweiten vor der ersten Emendation den Vorzug giebt, ebenso urtheilt wie wir. Aber wir sehen, dass man zwischen zwei verschiedenen Verbesserungs-Versuchen einen Werthunterschied macht, und dass sich Cotto darauf beruft. Und übrigens, wenn Cotto und andere die erste Emendation für unübertrefflich gehalten hätten, so hätten sie keine zweite, die doch im Grunde auf derselben Methode beruht, in Vorschlag gebracht.

Man darf also solche Emendationen — abgesehen davon, ob man sie für berechtigt hält oder nicht — nicht einfach als unüberlegte Einfälle und als Produkte der Willkür, Gleichgültigkeit oder purer Unwissenheit ansehen. Sondern, will man sicher gehen, so muss man versuchen sie aufzufassen als Aenderungen, die unter gewissen, wenn auch durchaus nicht immer zu billigenden Gesichtspunkten und nach einer überlegten Absicht entstanden sind. Und wenn in den Aufzeichnungen der Melodien solche Divergenzen wie hier zwischen den beiden Emendationen zu Tage treten, so darf man sie nicht bloss als zufällige Nachlässigkeiten oder leichtsinnige Eingriffe der Schreiber oder Redactoren abfertigen. Sinnlosigkeiten sind natürlich im Laufe der Tradition genug begangen worden, von Schreibern, Redactoren und Theoretikern, die Einfluss auf die Ueberlieferung ausgeübt haben. Aber es gehören viele Kenntnisse, viel Erfahrung und ein sehr eingehendes Studium im Ganzen und am einzelnen Fall, nicht bloss oberflächliche Voreingenommenheit, dazu, hier zu urtheilen und sein Urtheil auszubilden. Gerade aus den Abweichungen innerhalb der Ueberlieferung und zwischen den Emendations-Versuchen, die wir in ihnen zu erkennen trachten müssen, giebt es sehr viel zu lernen — und etwa nicht blos für die chromatischen Töne allein.

Wie gut oder schlecht nun die Aenderungen an der Comm. *Beatus servus* auch gelungen sein mögen — nach unserem oder nach zeitgenössischem Urtheil —, sie sind unter allen Umständen beide vom Uebel. Ihr Grundfehler ist, dass sie überhaupt versucht haben zu ändern, was einer Aenderung weder bedarf noch sie verträgt. Gerade der chromatische Ton *Fis*, der in blinder Voreingenommenheit als Fehler angesehen, die Veranlassung zu den Emendationen gab und ihnen zum Opfer fällt, ist es, dessen reichliche Verwendung der Melodie ihren eigenthümlichen Verlauf giebt. Nicht bloss das Hervortreten der mittleren Partie durch die Benutzung des Tones *Fis*, wobei die viermalige Attraction des *G* und dieses Tones uns wie etwas ganz gewohntes berührt (vergl. auch den Vorgang mit *Fis-G*

in der Antiph. *Urbs fortitudinis*, S. 17 ff.), geht verloren. Auch die ganze Anlage wirksamer auf- und absteigender Abstufung — zuerst das *F* im Anfang, dann die Indifferenz, sodann die ausgesprochen modulatorische Partie mit dem wiederholt erklingenden *Fis*, darauf wieder die Indifferenz, und dann der mit *F* gebildete Schluss — wird vernichtet. Und in ihr büsst besonders auch der Uebergang von jener die erste Partie schliessenden Cadenz auf *Dominus* ♭c ♭ ♭ zu der mittleren Partie seine Eigenthümlichkeit ein. Zwar wirkte, wie wir sahen, in der zweiten Emendation dieser Uebergang sinngemässer als in der ersten, eben weil sie zunächst nicht eingriff und die Cadenz und den podatus *G* ♭ unangetastet liess. Aber die eigenthümliche und, wie wir doch annehmen müssen, gewollte Wirkung geht auch durch sie verloren. Diese wird in der überlieferten Melodie jeder verspüren, wenn er bei dieser Cadenz auf ♭ angelangt, nun mit einem mal von dem *G* aus, mit dem die mittlere Partie beginnt, durch diese hindurch geführt wird. Auf die in ♭ ausgehende Cadenz erklingt die auf *G* aufgebaute und von ihm tonal bestimmte Melodiebildung gerade mit dem *Fis*, und nur mit diesem chromatischen Ton, wie eine natürliche Fortführung und, ich möchte sagen, wie eine nothwendige Erfüllung eines in der indifferenten Partie angeregten, durch diese zweitmalig auf ♭ ausgehende Cadenz gesteigerten und durch jenes nun folgende *G* auf die Höhe gespannten Verlangens. Ich weiss, dass ich hier unter der Einwirkung eigener moderner Empfindung urtheile und an sie appellire. Und ich bin sehr weit entfernt davon, unsere heutige Empfindungsweise für identisch mit der jener Zeiten zu halten und sie daher zum Maassstab ihrer Kunst machen zu wollen. Aber es muss doch constatirt werden, dass hier etwas vorgeht, was wir auch mit unserer Empfindung als etwas eigenthümliches, uns homogenes nachempfinden können. Und das ist jedenfalls sicher: Die Einführung des Chromas in der mittleren Partie ist ein künstlerisch beabsichtigter und künstlerisch empfundener Vorgang. Und alles, was damit beabsichtigt wurde, geht durch die Emendationen, eine wie die andere verloren.

Cottos principielle Abläugnung des *Fis* und die Emendationen, die, an der überlieferten Melodie gemessen, sich dank der stufenweisen Verrückung so auffällig als solche und damit den Zweck, dieses Princip zur Geltung zu bringen, verrathen, beweisen das Gegentheil von dem, was sie zu Wege gebracht haben. Sie sind ein sicheres Zeugniss für die wirkliche Existenz des *Fis* in unserer Melodie. Und das Nebeneinander der beiden Emendationen schärft unser Urtheil und überzeugt uns, dass mit ihnen überhaupt ein mehr oder weniger

gewaltsamer Eingriff in eine ursprünglichere Fassung beabsichtigt worden ist.

Und, wie ich wiederhole, machen wir auch hier wieder die Erfahrung, dass sich Cotto, die Emendatoren sowie die genannten Kenner die Melodie in der ursprünglichen Lage des Grundtons, also in *E* vorstellen. Für diese Männer enthält die Melodie, wie sie sie aus dem Munde der Sänger hören, den Ton *Fis*. Sie missbilligen ihn zwar, aber sie können nicht umhin, ihn in seiner leibhaften Gestalt zu erfassen. Für sie ist dieser Ton, und nicht sein durch die Quarten-Transposition herbeigerufener Stellvertreter, die in der Praxis geübte chromatische Alteration. Sonst würden sie ihn eben nicht verwerfen. Umgekehrt nehmen die Sänger keinen Anstand, den chromatischen Ton zu singen. Sie mochten sich nicht viel darum bekümmern, ihn bei seinem rechten Namen zu nennen. Aber unbeirrt bringen sie über dem Grundton des deuterus, wo sie sonst einen halben Ton zu singen gewohnt waren, wenn es die Melodie erheischt, einen durch chromatische Erhöhung gewonnenen ganzen Ton hervor. Für all diese Belehrung können wir Cotto und seinen Genossen, so sehr wir auch ihre Ansichten und Absichten missbilligen müssen, nur dankbar sein.

Freilich, wenn ich früher sagte, wie viel klüger sich der Schriftsteller Berno als der Schriftsteller Cotto in der Behandlung dieses chromatischen Tones zeigt, so muss man nun sagen: Als viel natürlicher und der Tradition treuer als die Gelehrten Cotto und seine Gewährsmänner erweisen sich die vielgeschmähten, durch keine Gelehrsamkeit voreingenommenen Sänger. Sie gaben sich grossentheils gewiss gar keine Rechenschaft über die Tonverhältnisse der Melodien, und vielleicht am wenigsten über die Anwesenheit und Besonderheit chromatischer Töne und über die Veränderungen und Wirkungen, die durch sie entstehen. Die grosse Menge sang eben einfach, wie wir sagen, nach dem Gehör. Sie geben unbewusst weiter, was sie unbewusst empfangen haben. Darum verändert sich natürlich in ihrem Munde gar mancherlei. Aber ebenso halten sie auf der anderen Seite unbewusst auch fest, was ihrem Gehör und ihrem Gedächtniss überliefert worden ist. Sie bilden daher für die Tradition einen wichtigen Factor, der gelehrten Arbeit an der Ueberlieferung gegenüber gewissermaassen den anderen Pol.

Wir können nun die von Cotto mitgetheilte Methode, den Ton *Fis* zu verwischen, die wir aus den Emendationen des *Beatus servus* gewonnen haben, folgendermaassen formuliren:

In einem Gesang, der nach der Ueberlieferung von dem Ton

Fis Gebrauch macht, wird die Partie, innerhalb der dieser Ton vorkommt, um eine Stufe nach abwärts gerückt. Dadurch entstehen dieselben Tonverhältnisse, und das *Fis* wird beseitigt. Denn

D E Fis G a b

ist gleich C D E F G a

Es ist also keine Transposition der ganzen Melodie in eine höhere Lage, wie ad a) und b) des II. Abschnitts (S. 32 und 34), durch die sie keinerlei Veränderung erfährt und daher auch das Chroma im letzten Grunde nicht einbüsst, wenn es sich auch hinter dem ♭ und ♮ der Transposition versteckt. Es ist auch keine Beseitigung des einzelnen chromatischen Tons, wie ad a) und b) des III. Abschnitts (S. 97 und 98), wobei alles übrige in der Melodie, auch ihre ursprüngliche Lage, ungeändert bleibt. Sondern es ist eine partielle Versetzung einzelner Melodiestücke auf die nächst tiefere Stufe, während die Melodie als Ganzes in ihrer unveränderten Lage bleibt.

Diese Operation kann innerhalb der zu emendirenden Partie an verschiedenen Stellen beginnen — wie in der ersten und zweiten Emendation Cottos (S. 101 und 104). Tritt sie aus irgend welchen Gründen erst ein an einem Punkt, dem bereits ein *Fis* vorausgeht, so muss dieses *Fis* auf eine andere Art beseitigt werden — wie bei der zweiten Emendation vermuthet wurde.

Wo nun die so herabgesetzte Partie mit den sie umgebenden Melodietheilen zusammenstösst, kann in Bezug auf die diesen Theilen angehörigen, an die herabgesetzte Partie angrenzenden Töne zweierlei stattfinden: Entweder sie können unverändert bleiben, weil sie auch zu der veränderten Gestalt der Nachbartöne ein brauchbares Verhältniss ergeben — wie in beiden Emendationen Cottos das Verhältniss des Ausgangs der herabgesetzten mittleren Partie zum Beginn des folgenden Melodiestückes. Oder es tritt durch das Herabrücken ein Missverhältniss zu den angrenzenden Tönen ein. Dann werden diese verändert, und dadurch ein brauchbares Verhältniss hergestellt — wie in der ersten Emendation das Verhältniss des Anfangs der mittleren Partie zum Ausgang des voraufgehenden Melodiestückes. Hierbei ist dem subjectiven Ermessen des Emendators natürlich ein gewisser Spielraum gelassen. Zunächst insofern, als er zu beurtheilen hat, ob durch das partielle Herabsetzen überhaupt ein Missverhältniss eingetreten ist. Und dann, falls ihm dergleichen entstanden zu sein scheint, insofern, als er zu entscheiden hat, auf welche Art es zu beseitigen ist, und bis wie weit sich der Ausgleich zu erstrecken hat.

Um dieser Emendations-Methode wirkliche Bedeutung für die Tradition der Gesänge beilegen zu können, muss man annehmen dürfen, dass sie thatsächlich ausgeübt und bei der Redaction von Gesangbüchern praktisch angewendet worden ist. Dass das aber wirklich geschehen sei, dafür sprechen mehrere Umstände. Zunächst berichtet Cotto von jeder der beiden Emendationen, die auf diese gleiche Methode hinauslaufen, als von einem Gebrauch, der mehreren gemeinsam ist (*quidam sic corrigunt . . . . ; alii autem ita emendant . . . .*). Und auch, dass er sich auf die Autorität zweier Kenner, die doch in jener Zeit eine Rolle gespielt haben müssen, beruft, spricht dafür. Sodann darf man nicht vergessen, dass er seine Meinungen keineswegs als nur theoretische Ansichten ausspricht. Er verkündigt sie als Verhaltungsmaassregeln, die für die Praxis in concreten Fällen zu verwerthen sind. Wie aus den hier benutzten Stellen, geht das aus der ganzen Haltung seines Tractats hervor. Man beachte, was er in dem einleitenden 2. Capitel (233a, Z. 8 ff.: *Quisquis namque* etc.) als den Zweck und die nützlichen Folgen des musikalischen Studiums ausspricht: ein richtiges Urtheil über die Qualität und Correctheit der Gesänge, die Fähigkeit selbst zu componiren und die Fähigkeit, die falschen Melodien zu corrigiren und zu emendiren. Und das Publikum, an das er sich wendet, ist eben der musicus, der musikalische Gelehrte, der, wie wir wissen, auf seine Weise in die Tradition der Gesänge eingreift. Ihn will er in die wissenschaftliche Erkenntniss des für die musikalische Praxis nothwendigen einführen.

Wie weit er unmittelbar auf seine Zeit gewirkt hat, darüber haben wir keine Zeugnisse. Die Folgezeit nennt ihn unter den Autoritäten. So der pseudo-Guidonische Tractatus correctorius multorum errorum, wo es (Gerbert II, 53b, Z. 18) heisst: *Utens auctoritate Johannis Anglici* etc. Und Joh. de Muris, der ihn vielfach als Gewährsmann benutzt, bezeichnet ihn (Coussemaker II, 260a, Z. 16 ff.) als *quidam valens doctor, qui multum laboravit, ut errores in cantibus et tonis corrigeret.* Jedenfalls hat Cotto selbst seine Ansichten durchzusetzen gesucht. Sicherlich hat er sie in seinem Tonar, soweit das in einem solchen Buch möglich ist, zur Geltung gebracht (vergl. S. 83). Ob er auch bei der Redaction der Gesangbücher betheiligt oder von Einfluss gewesen ist, darüber sind wir freilich ebenso wenig unterrichtet wie bei den meisten andern, die sich dieser Arbeit widmeten. Bei einem Manne, der den ererbten Melodien gegenüber die ausgesprochene Tendenz verfolgt, sie in dem Zustand zu erhalten, den er für den ihrer ursprünglichen Reinheit hält, und sie

danach zu berichtigen, der doch auch zu diesem Zwecke sein Lehrbuch und seinen Tonar verfasst, und der, wie wir sahen, eine entschieden eigene, von anderen abweichende Ansicht vertritt, wird man das nicht für gerade unwahrscheinlich halten. Und wenn er wirklich an der Notirung von Gesängen betheiligt gewesen ist, so hat er sich der Guidonischen Neumenschrift auf dem Notenlinien-System bedient. Für sie tritt er ja (im 21. Capitel, S. 257b), aus Gründen einer sicheren Tradition, mit derselben Entschiedenheit ein, mit der er die alten unzulänglichen Neumen bekämpft. Und das fällt ins Gewicht. Denn dann sprechen sich in seinen Aufzeichnungen auch seine Emendationen mit voller Deutlichkeit aus und treten in dieser nicht misszuverstehenden Gestalt in den allgemeinen Fluss der Ueberlieferung ein.

Besitzen wir nun — was das wichtigste wäre — Melodien in der Gestalt, wie sie aus dieser Emendations-Methode hervorgegangen sind? Darauf können wir mit aller Bestimmtheit bejahend antworten. Die Ausbeute zwar aus dem Material, auf das ich angewiesen bin, kann natürlich nur gering sein. Aber sie reicht vollkommen aus, die Identität zwischen Cottos Emendations-Methode und der Art der in den Melodie-Aufzeichnungen zu Tage tretenden Veränderungen sicher zu stellen. Und darauf kommt es im Augenblick an. In welchem Maasse und Umfang diese Methode überhaupt Anwendung gefunden hat, lässt sich zur Zeit noch gar nicht feststellen. Wer könnte bei dem jetzigen Stand der Dinge das ganze Material der überlieferten Melodien auch bloss so weit übersehen, um selbst nur eine Vermuthung darüber wagen zu dürfen? Zumal, da unter diesem Gesichtspunkt auch der kleinste Bruchtheil davon noch nicht untersucht ist. Und gerade um nach dieser Richtung anzuregen, habe ich den obigen Erwägungen über die Möglichkeit der Verbreitung dieser Methode so viel Raum gegeben. Wie denn überhaupt die Aufmerksamkeit gar nicht genug auf die Varianten und Emendationen innerhalb der Ueberlieferung gelenkt werden kann, deren Studium der Forschung die schönsten Erfolge verheisst.

Die Comm. *Beatus servus*, der Gesang, an dem Cotto die Emendationen nach der oben dargelegten Methode vorgenommen hat, ist mir in dieser Bearbeitung nirgends begegnet. Zwar in der ursprünglichen *E*-Lage des deuterus, wie bei Cotto, findet sie sich in dem handschriftlichen Strassburger Graduale fol. 90v. Aber die mittlere Partie erscheint hier nicht in der Gestalt dieser Emendationen. Sie

ist ganz anders zugerichtet und enthält durchaus andere Melodiewendungen als diese, und daher auch als die überlieferte Melodie. Darin steht sie im schroffen Gegensatz zu den übrigen Theilen, dem ersten und letzten. Diese haben beide die Fassung der überlieferten Melodie. Hieraus dürfen wir wenigstens die Vermuthung entnehmen, dass es der chromatische Ton *Fis* in dem Mittelstück war, welcher zu dessen gänzlicher Umbildung den Anlass gab. Er erschien den Urhebern dieser Version als bedenklich, vielleicht, wie bei Cotto, als ein Fehler, und die ganze Partie durch ihn, der sie ja ganz durchzieht, aus ihrer rechten Bahn gebracht. Sie haben dieses Stück dann auf ihre Weise eingerenkt und vom *Fis* befreit.

Es ist nun nicht ohne Interesse, in etwa derselben Zeit, in der dieses Gesangbuch abgefasst ist, eine ganz entgegengesetzte Strömung zu beobachten bei dem Verfasser eines anonymen Tractats, dem schon früher (S. 61) erwähnten Anonymus XI (Coussemaker III, 416 ff.), der zuerst ausführlich den liturgischen Gesang und dann auch die mehrstimmige Mensuralmusik behandelt. Innerhalb des ersten Theils verbreitet er sich in einem besonderen Abschnitt (426a ff.) über die Verwendung der auch von ihm wie vom Monachus Carthusiensis (siehe ebenda) *coniunctae* genannten chromatischen Töne, von denen er nacheinander die Töne *♭B*, *Es*, *Fis*, *as*, *cis*, *es*, *fis*, $\overline{as}$ bespricht (♭ figurirt natürlich nicht unter ihnen). Und die Beispiele für ihre Anwendung entnimmt er den liturgischen Gesängen.

Für den Gebrauch von *Fis* führt er nun unsere Communio an, und zwar die Stelle *invenerit vigilantem* — *invenerit* ist aus einer späteren Bemerkung zu ergänzen —, den Anfang der mittleren Partie. Hier, heisst es 427a, Z. 4 v. u. ff. *Tertia coniuncta* etc., muss der Ton *Fis* gesungen werden [wenn man die Melodie in *E* singt]. Wenn man aber, fügt er hinzu, die conjuncta *Fis* vermeiden will, dann beginne man die Melodie mit *a* [d. h. man bringe sie in die *a*-Lage der Transposition in die höhere Quarte]. Und dann notirt er in Quadratnoten den Anfang und die Mitte des Gesanges, zuerst in der *E*-, dann in der *a*-Lage. Die beiden Stellen lauten, mit einer Correctur der Melodie in der *E*-Lage (2. Reihe) in Bezug auf die Zugehörigkeit der Noten zu *invenerit*, und mit einer sich aus dem Vergleich mit dieser Lage für die *a*-Lage (1. Reihe) ergebenden Ergänzung auf der Silbe *ne* des gleichen Wortes folgendermaassen:

Anfang. *Mitte.*

1. In d. *a*-Lage a♭ Gc c dcdf f ... c e ded ♭c d c♭ a G

2. In d. *E*-Lage EF DG G aGac c ... G ♭ a♭a FisG a GFis E D

Be__a___tus ser___vus, ... in_ve_ne____rit vi_ gi___lantem.

Man sieht, dass diese im Anfang, gerade in der Cadenz auf *servus*, recht modifizirte Fassung der Melodie in der Mitte den dem Gesang zukommenden chromatischen Ton *Fis* der *E*-Lage (= ♭ der *a*-Lage) gleichwohl bewahrt hat, wie der Vergleich mit der bei S. 100 beigefügten Aufzeichnung der ganzen Melodie in der 2. Reihe ergiebt, die eine genaue Wiedergabe der in der *a*-Lage überlieferten Melodie (1. Reihe) in der ursprünglichen Lage des deuterus auf *E* ist. Nur auf der Silbe *lan* von *vigilantem* ist der chromatische Ton ausgefallen.

Uebrigens bemerke ich, dass der Autor an dem oben gedachten späteren Orte (428b, Z. 1 ff. *Similiter potest* etc.) nochmals die genannte Stelle der Communio herbeizieht, um daran den Gebrauch des chromatischen *cis* zu erweisen. Falls man sie nämlich mit ♭ beginnt, muss der Ton *cis* gesungen werden, wo die *E*-Version das *Fis* hat, dazu auch der Ton *fis* auf den Silben *vene* von *invenerit*, wie auch das Notenbeispiel (ebenda, unten) zeigt, in dem aber das Zeichen für die Erhöhung des Tones c zu *cis* zu setzen vergessen ist.

Trotz dem Bestreben, das Chroma aus der Melodie der Communio zu entfernen, hat die Tradition es ihm also erhalten; so weit wir sie zurückverfolgen können, seit den Zeiten des Antiphonars von Montpellier und Bernos über den Cod. 904 und das Grad. Sarisbur. hinweg bis in die Zeiten des Anonymus XI. Und so ist sie auch in die neueren Gesangbücher übergegangen. Vielleicht aber findet sich eben so wie die Version des Strassburger Graduales mit dem ausgemerzten *Fis* auch noch die Fassung, in die Cottos Methode, diesen Ton zu beseitigen, den Gesang gebracht hat.

Einen Fall der Anwendung dieser Methode können wir nun constatiren an der

Comm. *Ego clamavi* (Domin. XXII post Pentecost., früher Domin. III post Octav. Pentecost.). — Unter dem tritus plagalis steht sie im Antiphon. von Montpell. fol. 41r, wo sie in der Transposition auf c notirt ist. — Unter dem tetrardus plagalis in Bernos Tonar 90b. — Gleichfalls in der Transposition auf c steht sie in dem Grad. Sarisbur. 144, das mit Montpell. in den wenigen Tönen, die mir

daraus nach Oblassers Verzeichniss vorliegen, zu Anfang auf ***Ego*** und am Schluss auf ***verba mea***, übereinstimmt. — Die Gradd. Reims 320 und Pothier 386 haben sie in der ursprünglichen Lage des tetrardus auf *G*.

Der Anfang und der Ausgang lautet nach dem Grad. Sarisbur., sowie nach den Gradd. Reims und Pothier folgendermaassen:

Anfang.

1. Sarisbur.: Transpos.-Lage auf *c*: **c d d e e e c d d ♭ c a c d d d e**

2. Reims (a) und Pothier (b): Ursprüngliche Lage des tetrardus auf *G*: **F G G a a a F G G E F D F G G G a**

Quinte unter der Transposition

E___go cla_ma___vi, quo__ni__am

Ausgang. *Schluss.*

1. **c d ..... c a ♭ a G c a c c c d c c**

2. a. **G a ..... G F E D G E G a G G a G G**

   b. **G a ..... G E E D G E G G a G G**

Quarte unter der Transposition

ex__audisti ..... ver_____ba me____a.

Sonst haben Reims und Pothier keine erwähnenswerthe Abweichung, weder untereinander noch beide vom Grad. Sarisburiense, bis auf eine, die besonderer Umstände wegen nachher genannt werden wird.

Für unsere Betrachtung legen wir natürlich die Melodie in der Gestalt der Transposition zu Grunde, die durch das Antiphon. von Montpell. lange vor Sarisbur. bezeugt ist. Die Stufe unter dem Grundton, die tiefere Octave der 7. Stufe der Tonart, kommt in der Melodie nur zweimal vor, aber beidemal in anderer Gestalt, einmal zu Anfang auf *clamavi* als ♮, einen halben Ton unter dem Grundton *c*, das anderemal gegen Ende auf *verba* als ♭, einen ganzen Ton unter ihm. Beide Stellen sind oben mitgetheilt. Im übrigen, also auch in dem ganzen dazwischen liegenden Theil, verhält sich die Melodie indifferent.

Man weiss, dass sie wegen dieser Doppelgestalt der 7. Stufe als diatonischer und als chromatisch alterirter Ton ebensowohl dem tetrardus, wie bei Berno, als dem tritus, wie in Montpell., zuge-

rechnet werden kann (vergl. S. 46 das 3. Schema). Die Zurechnung zum tetrardus ist also gleichfalls schon aus früher Zeit überliefert. Die nun, welche, wie die Urheber der Vorlagen für die obengenannten neueren Bücher, den Gesang als eine tetrardus-Melodie betrachteten und sie auf dessen ursprünglichen Grundton *G* setzten, müssten sie durchweg eine Quarte tiefer als in der Transposition singen lassen. Die Melodie müsste also gleich mit dem Grundton *G* (= *c* der Transposition) beginnen. Sie beginnt aber eine Quinte tiefer als in der Transposition, mit *F*, d. h. um eine Stufe tiefer als es geschehen sollte. Und dabei bleibt es vor der Hand. Anstatt, wie der Anfang, eine Quarte unter der Transposition, heissen müsste,

Ga ab b bGa aFsGE

lautet er, um eine Stufe tiefer, **FG Ga a aFG GEFD**

E___go cla_ma___vi.

Man sieht, es ist die Cottonische Emendations-Methode, die Verschiebung um eine Stufe nach unten, angewandt. Der Grund für ihre Anwendung ist der chromatische Ton *Fis* (= dem ♭ der Transposition) auf *clamavi*, ihr Zweck seine Beseitigung.

Uns interessirt aber nun auch der Moment, wo der Eingriff der Emendation sein Ende nimmt, wo die Melodie also wieder in ihre eigentliche Lage hineingelenkt wird, wo sie demnach nur wieder eine Quarte tiefer als in der Transposition steht. Das könnte unmittelbar nach *clamavi*, d. h. nach der Wendung geschehen, die das beseitigte *Fis* enthält. Denn von nun an giebt es kein *Fis* mehr, das zu vertuschen wäre. Die Stufe unter dem Grundton, die wie gesagt, nur noch einmal, und zwar als ganzer Ton darunter (als ♭ in der Transposition) gegen Ende der Melodie auf *verba* vorkommt, findet ihren Ausdruck in der normalen Lage der Quarte unter der Transposition durch das diatonische *F*. Und es gäbe, wie man sich leicht überzeugen kann, einen ganz brauchbaren Anschluss an die Wendung auf *clamavi*, wenn die Töne auf *quoniam* eine Quarte unter der Transposition statt einer Quinte darunter, wie es in Wirklichkeit ist, ständen, wenn es also hiesse

GEFD Ga a ab

anstatt, wie es wirklich heisst, **GEFD FG G Ga**

clamavi, quo_ni_am.

Thatsächlich wird aber erst auf *exaudisti* eingelenkt. Die Töne auf *quoniam* bleiben noch um eine Stufe herabgedrückt. Wie ich meine, aus einem begreiflichen und guten Grund. Die Anfangsworte des Gesanges *Ego clamavi* beginnen mit derselben Tonfolge, mit denen das darauf folgende Textglied *quoniam exaudisti me, Deus* beginnt. Die Wendung auf *Ego clamavi* bis zum ersten Ton der letzten dieser Silben und die auf *quoniam exaudisti* bis zum ersten Ton der zweiten Silbe von *exaudisti* sind nach der Transpositions-Fassung beide, wie man sich aus der S. 116 aufgezeichneten Darstellung (1. Reihe) überzeugen kann, aus der gleichen Aufeinanderfolge der Töne *c d e c d* gebildet, die theilweise, beidemal in anderer Art, wiederholt und anders gruppirt werden. Die zweite ist die variirte Wiederholung der ersten. Von hier an differenziren sie sich. Und man versteht sehr wohl den Sinn dieser musikalischen Correspondenz der beiden Glieder aus der logischen Correspondenz ihrer Worte, wie man auch die nachherige Differenzirung aus dem logischen Gegensatz zwischen *clamavi* und *exaudisti* versteht. Würde die emendirte Melodie nun bereits mit dem Worte *quoniam* in ihre eigentliche Lage einlenken und dessen Töne *F G G Ga* um eine Stufe höher, also als *Ga a a* ♭ erklingen lassen, so würde zwar dieselbe Tonfolge wie die, die den Anfang des Gesanges bildet, erhalten bleiben, aber nicht mehr in völliger Identität, sondern in einer anderen Tonlage, eben um eine Stufe höher. Auch das wäre eine künstlerische Wirkung, und auch diese ist dem Gesang der abendländischen Kirche eigen. Aber es wäre doch eine ganz andere Wirkung als die, die sich uns in der Melodie wirklich offenbart. Und wir haben keinen Grund anzunehmen, wenn wir es auch nicht beweisen können, dass sich nicht auch der Emendator dieser Dinge bewusst, und dass das nicht für ihn die Veranlassung war, bei den Tönen auf *quoniam* die vorige Tonlage noch beizubehalten. Ganz hat er freilich jene Correspondenz doch nicht durchgeführt. Hätte er das thun wollen, so hätte er das Einlenken noch um die beiden Töne auf den beiden ersten Silben von *exaudisti* aufschieben müssen, die in beiden uns vorliegenden Fassungen der Emendations-Version (2. Reihe, a und b der Melodie-Darstellung auf S. 116) sich bereits in der normalen Lage, eine Quarte unter der Transposition, befinden. Denn von jenen correspondirenden, die Anfangswendung auf *Ego clamavi* bildenden Tönen *F G a F G*, wie sie in der Emendations-Version, entsprechend den Tönen *c d e c d* der Transposition, heissen, sind bei der Wiederholung auf *quoniam exaudisti* nur die drei ersten Töne benutzt, die beiden letzten stehen

eine Stufe höher. Hier sind es die Töne *F G a G a*, die die correspondirende Wendung bilden.

Warum der Emendator mit dem Einlenken nicht noch gewartet hat, diese Frage complicirt sich durch die bereits früher angedeutete Abweichung, die zwischen den drei Büchern nach der oben mitgetheilten Stelle eintritt. Sie fahren auf *exaudisti* fort, wie man es aus der folgenden Aufzeichnung ersehen kann, wobei ich des Vergleiches halber der Transpositions-Version des Grad. Sarisbur. (1. Reihe) die gleiche Wendung in der Lage der tieferen Quinte (2. Reihe), und den Emendations-Fassungen von Reims (3. Reihe) und Pothier (5. Reihe) in der 4. und 6. Reihe hinzufüge, wie sie lauten würden, wenn sie sich gleich der vorhergehenden Partie (*Ego clamavi, quoniam*) noch in der Lage der Quinte unter der Transposition, und daher in der der 2. Reihe entsprechenden Lage, also eine Stufe tiefer als in Wirklichkeit befänden.

1. Sarisbur.: Transpos.-Lage auf c	c	d f	f	d g	g	e f	e d
2. Dasselbe in der tieferen Quinte	F	G♭	♭	G c	c	a♭	a G
3. Reims: Ursprüngl. Lage des tetrardus auf *G*	G	a c	♮♭ c	♮ d	d	♮ c	♮ a
4. Dasselbe um eine Stufe tiefer	F	G♭	a a♭	a c	c	a♭	a G
5. Pothier: Ursprüngl. Lage des tetrardus auf *G*	G	a♮	♮ c	a d	d	♮ c	♮ a
6. Dasselbe um eine Stufe tiefer	F	G a	a♭	G c	c	a♭	a G
			ex au di sti		*me,*	*De us.*	

Hätte die Emendation — und das gilt für die eine wie die andere Fassung — die beiden Töne auf den beiden ersten Silben von *exaudisti* noch in der Quinten-Lage unter der Transposition gelassen, also um eine Stufe zu *F G* (4. und 6. Reihe) herabgedrückt, so hätte sie, wie mir scheint, des musikalischen Zusammenhangs wegen nicht unmittelbar darauf wieder die normale höhere Lage ergreifen können. Denn an jenes *F G* hätte sich das nun (bei Pothier sogar unmittelbar) folgende ♮ dieser Lage (auf den Silben *audi*; 3. und 5. Reihe) nicht wohl anschliessen können. Und um das zu vermeiden, wäre es nöthig gewesen, auch nach diesem *F G* noch in der tieferen Lage (4. und 6. Reihe) zu verbleiben, in der dann auf jenen Silben das ♮ der 3. und 5. Reihe verschwindet, und dagegen an anderer

Stelle das günstigere ♭ auftaucht, und zwar gleichviel, ob die Emendation der Lesart des Grad. Sarisbur. gefolgt wäre, oder ob jede der beiden Emendations-Fassungen ihre eigene Wendung um eine Stufe nach unten gerückt hätte. Und dadurch hätte dann das Einlenken in die normale Lage, eine Quarte unter der Transposition, noch hinter *Deus* hinausgeschoben werden müssen, wenn nicht ein ganz schiefes Verhältniss hätte entstehen sollen. Man beachte (von dem ♭ auf der Silbe *sti* in Reims gar nicht zu reden) zwischen dem ♭ in dem den beiden Fassungen gemeinschaftlichen ♭*c* ♭*a* (= *ef ed* der Transpos.) der normalen Lage auf *Deus* (3. und 5. Reihe) und dem ebengenannten ♭ der herabgedrückten vorhergehenden Partie (4. und 6. Reihe) die üble Wirkung, die im Falle des Einlenkens bei *Deus* hätte eintreten müssen. Und überhaupt würde durch jenes ♭ dem Gesang etwas ganz fremdes, die Erniedrigung der Terz über dem zu seinem Grundton erkorenen *G*, eingeimpft. Möglicherweise hat alles dies zusammengewirkt bei der Entscheidung über die Stelle des Einlenkens, in der ja beide Fassungen übereinstimmen. Und vielleicht hängt auch die Divergenz beider untereinander und mit dem Grad. Sarisbur., die übrigens gerade in dem Moment eintritt, wo die beiden correspondirenden Glieder sich differenziren, mit den Scrupeln zusammen, die die Wahl der Einlenkungsstelle verursacht hat. Noch will ich hierzu bemerken, dass die Wendung sowohl des Grad. Pothier wie des Grad. Reims in der Transpositions-Lage ohne jede Abweichung in den Tonverhältnissen hätte nachgebildet werden können.

Der Versuch, die Untersuchung bis zu einem bestimmteren Abschluss weiter zu führen, wozu auch noch umfassenderes Material und eine Verbreitung über den einzelnen Fall hinaus vonnöthen wäre, würde uns von dem im Augenblick erreichbaren Ziel und dem nächstliegenden Zweck dieser Studie nur entfernen. Für diesen genügt das, was gesagt ist und füglich gesagt werden konnte. Denn man ersieht daraus, wie sehr in die rein kritischen Fragen in Betreff der Beschaffenheit der Melodien und ihrer verschiedenen Fassungen die Fragen nach dem Künstlerischen und Technischen hineinragen. Und deshalb konnten diese hier auch nicht bei Seite gelassen werden, wenngleich ihre Beantwortung nur theilweise gelang. Ja, die Kritik im höchsten und besten Sinn soll nicht am wenigsten die Einsicht in das künstlerische Getriebe, in deren Dienst doch schliesslich alle Kritik überhaupt nur zu stehen hat, als einen ihrer Haupthebel benutzen. Aber das bleibt vor der Hand nur ein Ziel, dem man unausgesetzt nachstreben soll. Denn der Unsicherheit, in der wir uns,

bei der weit verzweigten Tradition, der Fassung der Melodien gegenüber noch befinden, sind wir gerade bei den feineren Vorgängen besonders verfallen, die das künstlerische Urtheil wesentlich bestimmen. Und eben gerade das auf solchem Urtheil gegründete Erfassen und Erkennen des künstlerischen Wesens und der künstlerischen Absichten, deren unverfälschte Wahrheit doch wieder nur in einem kritisch gereinigten Text zum Ausdruck kommen kann, sollte das für die wahrhafte Textkritik so unentbehrliche Rüstzeug sein. In diesem circulus vitiosus liegt eine Grundschwierigkeit für die Forschung auf dem Gebiet der liturgischen Musik des Mittelalters. Ihn stetig und langsam zu überwinden, dürfen wir nicht ausser Augen lassen.

In umfangreichem Maasse kann man die Methode Cottos angewandt finden in einer Emendation, die die S. 39 ff. behandelte Gruppe der Alleluja-Gesänge *Veni, Domine*, *Adducentur regi*, *Paratum cor* erfahren hat. Die allen dreien zu Grunde liegende deuterus-Melodie ist, wie oben gesagt wurde, im Antiphon v. Montpell. und in andern Büchern in der Quarten-Transposition auf *a* überliefert. Das Allel. selbst benutzt die Stufe über dem Grundton nur als ♭, der ℣. nur als ♮.

In der ursprünglichen Lage des deuterus auf dem Grundton ***E*** befindet sich die Melodie nun in den Quellen, die den Gradd. Reims und Pothier als Vorlage gedient haben (Reims 23, 513, 313 — Pothier 25, [55], 378). Das Allel. selbst enthält also über der finalis, analog dem ♭ der *a*-Transposition, nur den Ton *F*. Und im ℣. müsste ebenso das dem ♮ der Transposition entsprechende *Fis* in Permanenz treten. Dieses *Fis* galt es also zu beseitigen. Es ist nach Cottos Methode geschehen. Und zwar ist sie so durchgreifend angewandt, dass der ℣. in seiner ganzen Ausdehnung um eine Stufe nach unten gerückt ist.*)

In dem Allel. *Veni, Domine* erscheinen Anfang und Schluss des Allel. und Anfang und Schluss des ℣. in diesen beiden Büchern, wie die folgende Darstellung zeigt (3. Reihe, mit den kleinen Abweichungen im ℣., die Reims (a) und Pothier (b) haben). In den beiden oberen Reihen ist zum Vergleich die S. 40 bereits mitgetheilte Transpositions-Version nach dem Antiph. von Montpell. (1. Reihe, wie dort) und die ihr genau entsprechende Fassung in der ***E***-Lage (2. Reihe,

---

*) Ebenso ist das Allel. *Veni, Domine* notirt in einem Codex des Herrn P. Bohn in Trier aus dem 13. Jahrhundert (das Facsimile in der Cäcilia von Hermesdorff, Jahrg. 1873, Beilage zu No. 2).

wie dort) hinzugefügt. Reims und Pothier haben wie Hermesdorff dem letzten Wort des ℣. *tuae* noch das Wort *Israel* zugesetzt, so dass der hier verzeichnete Schluss des ℣., wie dessen ganzes Schluss-Melisma, nicht auf der Silbe *ae* von *tuae*, sondern auf *el* von *Israel* steht.

Alleluja.

	Anfang.			*Melisma.*	*Schluss.*
1. In d. Transpos.-Lage auf *a* (Antiphon. von Montpellier [nach Thiéry])	a a ♭	G c	c e c d e f f g	e c d e f d	♭ c ♭ ♭ a
2. Dieselbe Melodie in der ursprüngl. Lage des deuterus auf *E*	E E F	D G	G ♮ G a ♮ c c d	♮ G a ♮ c a	F G F F E
3. Reims (a) und Pothier (b) in der *E*-Lage	E E F	D G	G ♮ G a ♮ c c d	♮ G a ♮ c a	F G F F E

in der ursprüngl. *E*-Lage, eine Quarte unter der Transpos.-Lage

Al le lu ja.

Versus.

		Anfang.					*Schluss.*
1.		G a ♮ c c	c d	d	c e d e f	e d d c	d ♮ c a ♮ a
2.		D E Fis G G	G a	a	G ♮ a ♮ c	♮ a a G	a Fis G E Fis E
	℣.	*Ve ni,*	*Do mi*		*ne,*	*.... tuae.*	
3.	a. Reims	C D E F E	F G	G	F a G a ♭ *)	a G G F	G E F D E E D
	℣.	*Ve ni,*	*Do*		*mi ne,*	*..Israel.*	
	b. Pothier	C D E F F	F G	G F	F G a ♭	a ♭ a G G F	G F F D E D
	℣.	*Ve ni,*	*Do mi*		*ne,*	*..Israel.*	

eine Stufe unter der ursprüngl. *E*-Lage; eine Quinte unter der Transpos.-Lage

Die Tonverhältnisse im ℣. sind in dieser tieferen Lage (3. Reihe, a und b) bei Vermeidung des *Fis* dieselben geblieben wie in der ursprünglichen *E*-Lage (2. Reihe) und in der Transposition (1. Reihe) und diese in dem ganzen ℣. herrschende Uebereinstimmung im grossen wird durch die im einzelnen zwischen den genannten Büchern vorhandenen Modificationen nicht im geringsten beeinträchtigt. Aber

*) Reims hat ♮; es soll aber wohl ♭ sein.

welche tiefgehende Veränderung ist durch die Emendation vor sich gegangen. Das ganze Verhältniss zwischen dem 𝄿. und dem Allel., das man sich aus den S. 41 ff. gemachten Bemerkungen vergegenwärtigen möge, hat einem anderen Platz gemacht. Zwar ist auch hier wie in der unemendirten Fassung der 𝄿. in einer anderen Tonart, dem protus, als das Allel., das im deuterus steht. Aber nicht durch das chromatische *Fis*, also nicht durch eine modulatorische Ausweichung, und nicht in der Transpositionsskale x + # erhält der 𝄿. diese andere Tonart. Er findet seinen protus in dessen ursprünglicher Lage auf *D*. Natürlich kann auch von dem ganzen modulatorischen Verlauf keine Rede sein, in dem sich die Abfolge des Allel., des 𝄿. und des wiederholten Allel. abspielt. Ebensowenig von der Wirkung, die beim Uebergang von jedem der beiden ersten Theile zum folgenden durch die fast unmittelbare Folge des chromatischen Tons auf den diatonischen und durch die umgekehrte Folge entsteht. Anstatt dass sich die protus-Melodie des 𝄿. auf demselben Ton *E* (= *a* der Transposition) wie das Allel. aufbaut, was eben in Folge der Modulation geschieht, entsteht hier der auffällige Vorgang, dass die Melodie des 𝄿. einen anderen Grundton (*D*) hat als das Allel., das mit der finalis *E* des deuterus schliesst und so den ganzen Gesang endet.

V.

Emendation von Melodien, die den Ton *Es* neben *E* benutzen, nach einer der Cottonischen analogen Methode, an Beispielen auseinandergesetzt. Wesentliche Veränderungen in der davon betroffenen Melodie. Gesichtspunkte und künstlerische Erwägungen in Betreff der Stellen, an denen der Eingriff des Emendators beginnt und aufhört. — Emendation der Comm. *De fructu operum*. Der mit ihr verknüpfte Wechsel der Tonart. — Die Ursache des Tonarten-Wechsels der emendirten Melodie. — Verhältniss von Emendations-Fassungen zu Fassungen, die, wie die Transpositions-Versionen, die chromatischen Töne bewahrt haben. — Das Erkennen einer Emendations-Fassung als solcher und der Nachweis der durch die Emendation aus ihr beseitigten chromatischen Töne ist nur unter Mithülfe anderer Mittel möglich. — Ein Beispiel dieser Art, ausgeführt an einer Stelle der Comm. *De fructu operum*. — Rückblick.

Der Cottonischen Methode, den Ton *Fis* zu beseitigen, steht ein analoges Mittel, durch das der Ton *Es* verschwindet, zur Seite. Wir haben es an früher besprochenen Beispielen schon kennen gelernt, es erhält aber durch die Cottonische Methode erst seine rechte Beleuchtung. Das Stück einer Melodie, welches *Es* enthält, wird — umgekehrt wie bei jener Methode — um eine Stufe in die Höhe gerückt. Dann bleiben gleichfalls die Tonverhältnisse ungeändert und das chromatische *Es* verschwindet. Denn

♭B C D Es F G

ist gleich C D E F G a.

Ein Beispiel bietet die Behandlung, die, wie bereits früher (S. 71 u. 75 f.) berichtet, der Introit. *Exaudi, Domine* in seinen Anfangstönen auf *Exaudi* durch das Grad. Sarisbur. erfahren hat. Man sehe in der Darstellung des Anfangs und Schlusses der Melodie (S. 71) die drei oberen Reihen. Die 1. Reihe zeigt sie in ihrer nach dem Antiph. von Montpell. wiedergegebenen Transposition auf *a*. Die 2. Reihe giebt sie in der ursprünglichen Lage des protus auf *D*, dem sie in diesem Buch, im Grad. Sarisbur. und in anderweitigen Quellen zugeschrieben ist, also durchweg eine Quinte tiefer als die *a*-Transposition. Das ♭ dieser

a-Lage wird in der *D*-Lage natürlich zu *Es*. In der 3. Reihe nun sieht man, wie das Grad. Sarisbur., das den Introitus gleicherweise in der *D*-Lage, also ebenfalls eine Quinte unter der Transpositions-Lage, aufzeichnet, diesen Anfang behandelt. Den Ton *Es* kann es, als der diatonischen Tonreihe fremd, nicht anwenden. Die gerade durch diesen halben Ton über der finalis sehr charakteristische Wendung, über deren Bedeutung am angeführten Ort ausführlich gehandelt ist, will es genau in ihren Tonverhältnissen bewahren. Das wird erreicht durch das Mittel, die ganze Wendung eine Stufe in die Höhe zu rücken, und zugleich ist das chromatische *Es* beseitigt, nicht, wie bei der Transposition in die höhere Quinte (1. Reihe) durch ♭ ersetzt, sondern vollständig verwischt.

Da die Stufe über dem Grundton als halber Ton nur an dieser einen Stelle der Melodie vorkommt, hat Sarisbur. auch weiter keine Gelegenheit mehr, diese Methode des Hinaufrückens anzuwenden. Ueberall im weiteren Verlauf hat es die normale Lage, eine Quinte unter der *a*-Transposition. Denn das Einlenken in diese geschieht unmittelbar nach *Exaudi* auf *Domine*. Hierbei wird von den fünf Tönen, die Montpellier, und in Uebereinstimmung damit Reims und Pothier, auf der Silbe *Do* hat, der erste unterdrückt. Das könnte wohl eine Folge der Wahl dieser Einlenkungs-Stelle sein. Denn wenn der besagte Ton erhalten, und wenn er in seiner normalen Tonhöhe, also als *G*, wie man ihn in der 2. Reihe sieht, dargestellt worden wäre, würde er im Einklang mit dem letzten Ton der Wendung auf *Exaudi* stehen. Und möglicherweise hat der Emendator den Uebergang von dieser zu der Wendung auf *Domine* so erhalten wollen, wie ihn die anderweitige Ueberlieferung der Melodie sonst hat, als ganzen Ton nämlich, der in der Transpositions-Version (1. Reihe) als *c d*, in der ursprünglichen Lage (2. Reihe) als *F G* erscheint, und in der Emendation (3. Reihe) nun die Gestalt *G a* annimmt. Den ersten Ton auf der Silbe *Do* noch in der hinaufgerückten Lage zu lassen und ihn demnach als *a* zu bilden, das hätte der Wendung auf dieser Silbe keinen neuen Ton zugeführt, da er dann unison mit ihrem zweiten Ton wäre, und ihre von einem zum anderen ihrer Töne gleitende Bewegung zerstörte. So wäre denn dieser Ton einfach unterdrückt worden. Ob sich der Vorgang aber wirklich in dieser Art abgespielt hat, wage ich nicht zu entscheiden. Gleichwohl habe ich die Angelegenheit nicht unerörtert lassen wollen. Es kann sich aber bei dem fehlenden ersten Ton auch wohl um eine der leichten Abweichungen handeln, die sich zwischen verschiedenen

Aufzeichnungen derselben Melodie zu allen Zeiten finden, und deren Existenz ein für allemal zur Vorsicht bei den Schlussfolgerungen ermahnt.

Viel mehr als diese Stelle des Einlenkens in die normale Lage werden durch die partielle Verschiebung auch in dieser Melodie innere Beziehungen beeinträchtigt. Was die in die Höhe gerückte Wendung auf *Exaudi* durch die Einbusse des chromatischen Tones verlieren musste, ist schon S. 76 gesagt. Aber auch durch das Einlenken bei *Domine* verschiebt sich das Verhältniss zu dem Voraufgehenden in einem für die mittelalterliche Kunst bedeutenden Vorgang, über den man das S. 74 gesagte nachlesen möge. Die Cadenz auf *Domine*, die den ersten Melodieeinschnitt bildet, ist in der Fassung der Transposition eine echte deuterus-Cadenz, und zwar auf der Quinte *e* über *a*, dem protus-Grundton der Melodie, der aber hier im Anfang zum Grundton des sich gleichfalls auf ihm aufbauenden deuterus wird. Und als Quinten-Cadenz des deuterus kommt sie zur unmittelbaren Empfindung, weil die Melodie mit ihrem Grundton *a* beginnt. Und gerade im Zusammenhang mit dem Anfang gewinnt die Cadenz erst ihre wahre Bedeutung. Der deuterus-Charakter, der sich in der Wendung auf *Exaudi* ausspricht, prägt sich noch weiter und schon daher in verstärktem Maasse durch die auf der Quinte gebildete deuterus-Cadenz aus. Und dieses Ensemble bewirkt so sehr den Eindruck der deuterus-Tonart, dass Regino dem Gesang die Psalmodie des deuterus giebt, und nicht des protus, dem die Melodie als Ganzes angehört, und in dem sie also auch schliesst.

In Sarisbur. findet sich diese Cadenz auf *Domine* ebenfalls in der Quinte *a* der Tonart des Gesanges (*D*). Das Verhältniss zwischen ihr und dem Grundton der Melodie ist also dasselbe wie in der Transpositions-Fassung des Antiphon. von Montpellier. Aber die intime Beziehung zwischen ihr und dem Anfang, die ihr erst Bedeutung verleiht und beide zu einer gemeinschaftlichen Wirkung verbindet, ist verloren gegangen. Denn der Anfangston der Melodie ist nicht *D*, sondern ist, um die Wendung auf *Exaudi* zu bewahren, zu *E* geworden. Jetzt steht die Cadenz zwar auf der Quinte der Tonart des protus (*D*), dem die Melodie als Ganzes angehört, aber nicht zugleich auch des deuterus (*E*), der sich in der Anfangswendung auf *Exaudi* ausspricht. Im Verhältniss zu deren Anfangston ist sie eine Cadenz auf der Quarte über ihm. Hätte auch die Emendation jene Beziehung herstellen wollen, so hätte sie die Cadenz auf der Quinte des Anfangstons *E* bilden müssen. Sie hätte also auch die ganze Wendung auf

Domine noch in erhöhter Lage halten und (mit Beibehaltung jenes in Sarisbur. unterdrückten ersten Tones, den man aber auch jetzt fortfallen lassen kann, ohne dass der hier zu beobachtende Vorgang dadurch irgendwie geändert würde) singen lassen müssen

EF DG G ababc ♭ ♭

Ex__au di, Do _ __mi_ne.

Das wäre aber nicht möglich gewesen. Denn dann hätte sich die Melodie des protus (*D*) eine dieser Tonart durchaus nicht zukommende Cadenz auf der Sexte des Grundtons, die gar noch ♭ ist, gefallen lassen müssen. Die Cadenz konnte nur auf *a* gebildet werden. Dieser Grund ist stark genug, um das Einlenken in die tiefere Lage an der Stelle, an der es in der That geschehen, zu gebieten. Wäre übrigens die Cadenz noch in erhöhter Lage geblieben, so hätte das Einlenken nicht unmittelbar erfolgen können, sondern hätte noch etwas weiter hinausgeschoben werden müssen. Ob dies als Grund bei der Wahl der Stelle für das Einlenken mitgewirkt hat, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls fällt er nicht ins Gewicht gegenüber dem, was die Cadenz fordert. Auch von dem letzten Ton, den das Grad. Sarisbur. auf der Silbe *Do* von *Domine* hat, dem abwärtsgehenden Leiteton der Cadenz, lässt sich nicht sagen, warum er zu ♭ erhöht und nicht ♭ (= *f* der Transposition) ist. Das ♭ hätte dem protus, der Tonart des Gesanges keineswegs widersprochen. Auch nicht dem deuterus, falls dem Emendator diese Tonart hier noch vorgeschwebt hätte, obwohl mir die cadenzirende Wendung auf *a* mit Benutzung des ♭ mehr dem plagalen als dem authentischen deuterus anzugehören scheint, in dessen Charakter die Melodie anhebt. Jedenfalls bringt das ♭ in die Cadenz eine tiefgehende Aenderung. Vielleicht war sie im Sinn des Redactors eine nothwendige Folge der Emendation. Vielleicht ist aber auch nur das Erniedrigungszeichen ♭ zu schreiben vergessen, was in Grad. Sarisbur. öfter zutrifft. Freilich fehlt es in diesem Stück, wo es sonst hingehört, nicht.

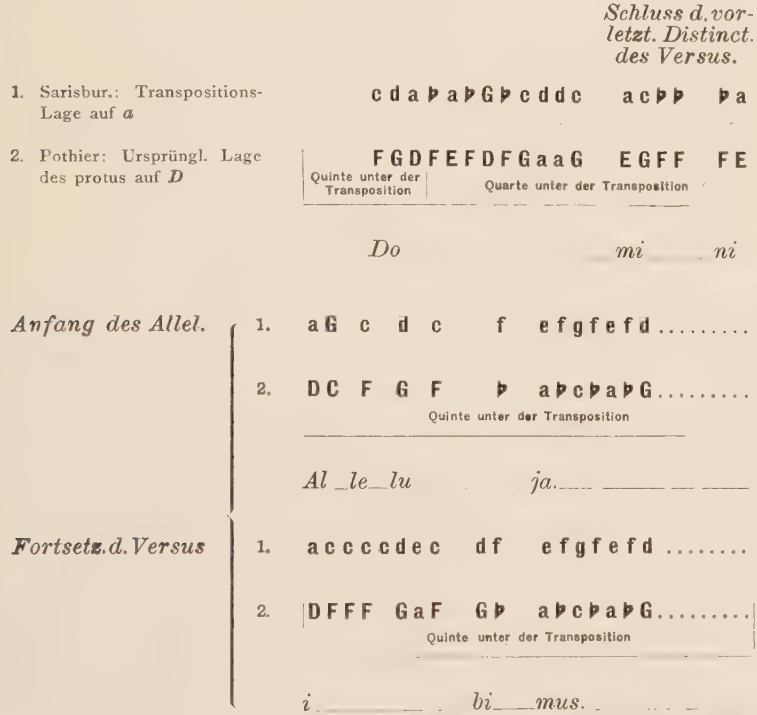
Ein anderes Beispiel bietet die in dem S. 64 ff. besprochenen Allel. *Laetatus sum* befindliche Stelle aus dem V., die S. 66 f. ausführlich behandelt ist: die Melodiewendung auf dem Worte *Domini*. Hier hat die Vorlage des Grad. Pothier, dessen Version in der auf S. 67 befindlichen Darstellung die 4. Reihe einnimmt, von dem Mittel Gebrauch gemacht. Man wird das alsbald aus dem Vergleich mit

der Fassung des Grad. Sarisbur. (in der 1. Reihe der Darstellung) erkennen. Zu diesem Vergleich ist man berechtigt. Denn beide, mitsammt dem Grad. Reims (2. Reihe), gehen, wie oben nachgewiesen, auf Quellen zurück, die überhaupt und auch besonders in einem diese Angelegenheit nahe angehenden Punkt dieselbe Tendenz verfolgen. Das Grad. Sarisbur., und ebenfalls das Grad. Reims, hat nun den Gesang in der Transposition auf *a* überliefert. Beide stimmen darin mit dem Antiphon. von Montpell. überein. Beide aber haben aus dessen deuterus-Melodie eine protus-Melodie gemacht, wie man oben nachlesen kann. Sie benutzen also die Skala *a* ♭ *c d e f g ā*. Innerhalb des ℣. jedoch, eben auf *Domini*, macht Sarisbur. einen starken Gebrauch von der zu dem Ton ♭ erniedrigten zweiten Stufe dieser Tonleiter, mit dessen Hülfe eine Modulation in die Transpositionsskala *x* + ♭ und eine deuterus-Cadenz auf dem Grundton *a* zu Stande kommt, die den vorletzten mit *Domini* endigenden Melodieabschnitt schliesst.

Das Grad. Pothier hat die Melodie ebenfalls als protus, und es hat sie in dessen ursprünglicher Lage auf *D*, also eine Quinte unter der Transposition. Es müsste desshalb überall, wo Sarisbur. auf *Domini* ♭ hat, den Ton *Es* benutzen, wie die 3. Reihe der Darstellung zeigt, die die Quinten-Lage unter Sarisbur. consequent festhält und dessen Tonverhältnisse genau wiedergiebt. Aber nach den ersten drei Tönen *F G D* verlässt die Vorlage Pothiers diese Quinten-Lage. Mit dem ersten ♭ des Grad. Sarisbur. rückt sie die Melodie um eine Stufe in die Höhe und verbleibt hier natürlich bis zum Schluss der ganzen von ♭ durchsetzten Stelle, der sie auf diese Weise, unter Beseitigung des *Es*, die Tonverhältnisse ungeändert erhält. Das Einlenken der Melodie in die natürliche Quinten-Lage unterhalb der Transposition erfolgt unmittelbar nach *Domini*, mit dem Beginn des letzten Melodie-Abschnittes, auf *ibimus*, wie in der 2. Reihe der weiter unten folgenden Darstellung dieser Stelle zu ersehen ist. Und auch sonst, weder vorher noch nachher, findet sich eine Veranlassung, die Melodie eine Stufe hinaufzurücken.

Natürlich hat die Melodie durch die Emendation in ihrer inneren Structur Aenderungen erfahren müssen. Das ist ja bei solchem Vorgang immer unvermeidlich. An der Stelle des Uebergangs von der in die Höhe gerückten Partie zu der normalen Lage in der tieferen Quinte hat die Melodie in der Transposition des Grad. Sarisbur. eine bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit, wie die 1. Reihe der untenstehenden Darstellung zeigt. Von demselben Ton *a*, mit dem der vorletzte Melodieabschnitt sich abwärts senkend auf *Domini* schliesst,

beginnt auf *ibimus* sich der nun folgende letzte über die Terz c dieses Tones hinweg zu dessen Quinte e hinaufzuschwingen. Das ist um so bedeutsamer, als mit dieser Wendung der ℣. in den Anfang des ganzen Gesanges zurückkehrt. Von hier wiederholt der ℣. auf *ibimus*, wie bei der früheren Besprechung bemerkt, die ganze Melodie des Alleluja, und zwar die ersten Töne in paraphrasirender Umschreibung, dann in wörtlicher Wiedergabe, was die folgende Darstellung veranschaulichen möge, in der dem Anfang der Melodiewendung auf *ibimus* der Anfang der Melodie des *Alleluja* zum Vergleich übergeschrieben ist.

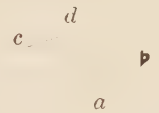


Und wenn jene auf *Domini* gebildete deuterus-Cadenz auf *a* zu gleicher Zeit die modulatorische Ausweichung nach der Transpositionsskala x + ♭ abschliesst, so tritt nun von demselben Ton aus zugleich mit der abrundenden Wiederholung der Melodie des Alleluja auf *ibimus* die Grundtonart, der protus, wieder in seine Rechte. In diesem so wiederholten Ton schliesst sich gewissermaassen der Kreis, der alle diese Vorgänge zu einer einheitlichen Gesammtwirkung zusammenfasst.

In der Version des Grad. Pothier geht alles dieses durch das Hinaufrücken und das Wiedereinlenken natürlich verloren. Sie schliesst den einen Abschnitt in Folge des Höherlegens der Wendung auf *Domini* mit *E* und beginnt den andern (*ibimus*), da sie mit ihm in die normale Lage zurückkehrt, mit *D*. Aber dieser Verlust war unvermeidlich. Denn das Einlenken in die normale Lage an einer vielleicht günstigeren Stelle war unmöglich. Weder früher noch später, als es geschehen, konnte es erfolgen. Nicht früher; denn das *Domini* schliesst ja gerade mit dem auszumerzenden Chroma ab. Nicht später; denn die unmittelbar darauf eintretende Wiederholung der Melodie des Alleluja auf *ibimus* verbietet jede Aenderung. Wie das Alleluja, so muss auch der letzte Abschnitt des ℣. auf *ibimus* mit *D* beginnen und dem entsprechend fortgeführt werden.

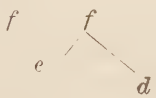
An dem anderen Punkt, wo sich innerhalb des Melismas auf der Silbe *Do* von *Domini* der Beginn der nach oben gerückten Stelle mit dem vorhergehenden berührt, verwandelt sich die kleine Secunde a-♭ (= *D-Es* der durchgeführten Quinten-Lage; 3. Reihe der Darstellung S. 67) zwischen dem dritten und vierten Ton dieser Silbe in die kleine Terz der Emendation *D-F*. Eine unmittelbar empfundene üble Folge entsteht dadurch nicht. Auch mit der kleinen Terz behält die Melodie einen natürlichen musikalischen Zusammenhang, auch wenn der Ruck in die Höhe diese Aenderung mitten in dieses Melisma hineinträgt. Aber die feineren Details der Melodie-Linie werden an dieser Stelle durch das eine geänderte Intervall verschoben. Die Elemente, aus denen sie gebildet ist, functioniren jetzt in anderer Weise. Der Anfang des Melismas: *c d a ♭ a ♭ G* (= *F G D Es D Es C* der durchgeführten Quintenlage) verwendet nämlich eine Figur, die während des ganzen Gesanges immer wieder auftaucht, und zwar bald in dieser bald in jener Höhenlage. Und dadurch spinnen sich zwischen diesem Melisma und der ganzen Composition feinere Beziehungen motivischer Art. Die Figur ist eine aus drei Tönen zusammengesetzte Bewegung, die erst einen Schritt in die Höhe und dann einen Terzensprung nach unten macht. Man sieht sie z. B. auf der ersten Silbe von *ibimus* in deren letzten drei Tönen als *d e c* und auf der letzten Silbe in den drei letzten der hier mitgetheilten Töne als *e f d*. Mit dieser Figur beginnt auch das Melisma auf *Domini*, die hier als *c d a* erscheint. Nach einem Zwischenton, ♭, dem vierten des Melismas, wiederholt sich die Figur nochmals in einer anderen Lage als *a ♭ G*. In der ersten von ihnen, jenem *c d a*, führt die zweite Bewegung nicht wie sonst durch einen Terzensprung, sondern durch einen

Quartensprung (*d a*) in die Tiefe. Dadurch geschieht es, dass der Zwischenton ♭, zu dem die Melodie schrittweise in die Höhe gleitet, in eine Lücke eintritt, die in dem Quartensprung der vorhergehenden Figur offen geblieben ist. Die Kluft zwischen den Tönen *d-a* dieses Sprunges, die der Empfindung nach durch das voraufgehende *c* schon theilweise ausgefüllt ist, wird durch das ♭ nun völlig geschlossen. Gerade ein solches Spiel mit den Tonbewegungen



wirkt, wie jeder Kundige sicherlich schon erfahren hat, ausserordentlich anmuthig. Nun gleitet von diesem ♭ aus die Melodie, ebenfalls stufenweise, nach unten zu dem ersten Ton der jetzt wiederauftretenden Figur

— in einer Art, in der sie auch sonst in die Melodie eingeflochten ist, z. B.

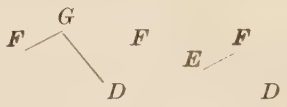


an der schon genannten Stelle auf der letzten Silbe von *ibimus*. — Und die Figur *a♭G* befindet sich zu den vor ihr gehörten Tönen in solcher Lage, dass ihr tiefster Ton *G* eine Stufe tiefer liegt, als der Ton *a*, der Tiefpunkt der vorangegangenen gleichgebildeten Figur:

Dieser Wechsel in der Gestaltung, wonach durch die zweite Verwendung der Figur ein neuer Tiefpunkt erreicht wird, der tonleiterweise vom vorhergehenden Tiefpunkt herabgleitet, ist als das Resultat der hier angewendeten Constellation der beiden Figuren bemerkenswerth.

Ganz anders gestalten sich diese Verhältnisse durch den Ruck.

mit welchem die Emendation von dem vierten Ton (dem ersten der höher gelegten Partie) an, die Wendung auf *Domini* in die Höhe getrieben hat:

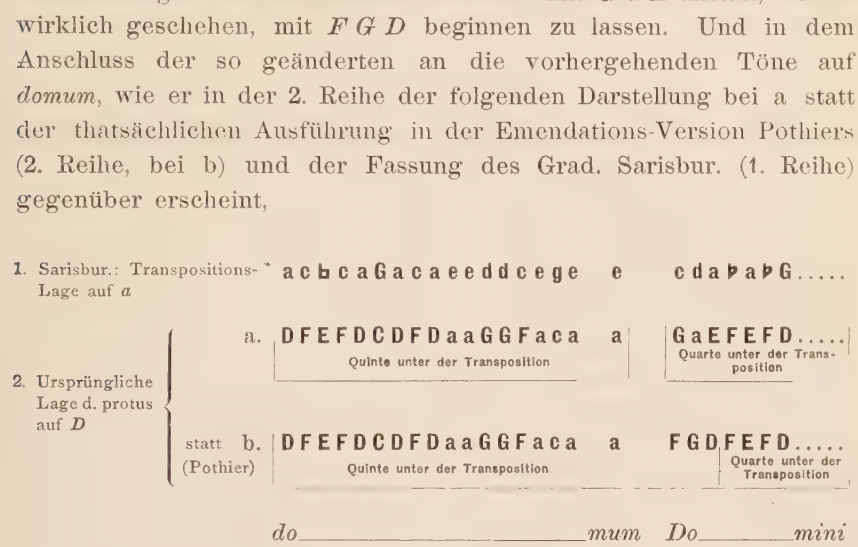


Dieser vierte Ton *F*, der Mittelton zwischen den beiden typischen Figuren, tritt hier nicht als letzte Füllung in die Lücke der Quarte *G D* ein; das thut erst das ihm folgende *E*, der Anfang der zweiten Figur. Das *F* kommt vielmehr auf den Punkt zurück, von dem das Melisma ausgegangen war. Und der Tiefpunkt der zweiten Figur, *D*, führt die ganze Bildung nicht zu einer noch grösseren Tiefe als der vorher schon erreichten. Auch mit ihm greift die Melodie auf den bereits vorhandenen tiefsten Ton, das *D* der ersten Figur, zurück.

Es soll hier keine Werthabschätzung zwischen den beiden Gestaltungen angestellt werden. Jede hat einen anderen Sinn und jede kann an ihrer Stelle, in ihrer besonderen Umgebung ihre Wirkung ausüben — ich meine in formaler Beziehung; denn von der Empfindung, die die Gestalten hervorruft und wieder aus ihnen spricht, müssen wir ganz schweigen. Es soll vielmehr nur gezeigt werden, wie anders die Ausführung der in der ganzen Anlage gleich gebliebenen Linie und ihre Wirkung geworden ist durch die leichte Aenderung des einen Intervalls, des halben Tones in eine kleine Terz. Was jener Quartensprung der ersten Figur an eigenthümlicher Bildung hervorgebracht hat, da ihm die kleine Secunde folgte, wird durch den Eintritt der Emendation an dieser Stelle in ein ganz anderes Bild verwandelt. Und das geschieht mitten in dem fortlaufenden Fluss des Melismas. Und es trifft eine Constellation, welche mit einer Figur, die in wechselnder Gestalt das ganze Stück durchzieht, hier nun ein neues Spiel treibt.

Solche Beobachtungen, die, wie hier, sowohl die emendirte Stelle selbst wie ihr Verhältniss zum Ganzen betreffen, und die namentlich in letzterer Beziehung noch lange nicht erschöpfend sind, wird man bei jeder derartigen Emendation anstellen. Denn man wird sich doch die Frage vorlegen wollen, ob der Emendator sich dieser Dinge bewusst war. Oder war er gleichgültig dagegen? Oder hatte er einen Grund, den Eingriff der Emendation bis zu dem letzten Augenblick zu verschieben, wo sie unbedingt nothwendig wurde? nämlich bis zu dem ersten Auftreten des Tones, den es zu

beseitigen galt, eben des Tones in der Mitte zwischen den beiden Figuren, der in der *D*-Lage der Emendations-Version zu *Es* geworden wäre. Wenn der Emendator beabsichtigt hätte, das Melisma von Anfang an in seinen Verhältnissen zu lassen, so wäre es doch ein leichtes gewesen, auch schon die drei ersten Töne eine Stufe höher zu legen und das Melisma demnach mit *G a E* anstatt, wie es wirklich geschehen, mit *F G D* beginnen zu lassen. Und in dem Anschluss der so geänderten an die vorhergehenden Töne auf *domum*, wie er in der 2. Reihe der folgenden Darstellung bei a statt der thatsächlichen Ausführung in der Emendations-Version Pothiers (2. Reihe, bei b) und der Fassung des Grad. Sarisbur. (1. Reihe) gegenüber erscheint,



wäre nichts, was unmittelbar stört, zu Tage getreten. Aber ist im Inneren der Structur irgend etwas, woran der Emendator Anstoss genommen? Lag ihm vielleicht desshalb daran, *F* als Anfangston des Melismas zu conserviren, weil dieser Ton in die Reihe der letzten im vorhergehenden deutlich hervortretenden Töne *F a c a a* hineingehört? Oder schien ihm an sich der Beginn des Melismas mit *F* in der protus-Melodie angemessener als der mit dem gehobenen *G*?

Wer könnte solche Fragen beantworten nach diesem einzelnen Fall? Bisweilen ist das ja möglich. So erschien in der vorliegenden Emendation die Stelle, wo die Melodie mit dem Beginn der Wendung auf *ibimus* wieder in die normale Lage übergeht, auf den ersten Blick als die einzig mögliche, wo dies geschehen kann (S. 130). Andere Rücksichten konnten sich hier nicht geltend machen. Auch in ein paar früheren Beispielen lag die Sache aus Gründen der Nothwendigkeit wenigstens bis zu einem gewissen Grade klar am Tage. Aber sehr häufig, wie in dem vorliegenden Fall, lassen sich Fragen dieser Art nicht so schlechtweg entscheiden. Ueberall da nicht,

wo wir die Grenzen und die Art der Emendation nicht durch die Nothwendigkeit bestimmt sehen, wo wir also die besonderen Ansichten des Emendators als Ursache für die getroffene Entscheidung vermuthen müssen. Wir kennen ja die Urheber der Emendationen und ihre Ansichten nicht, sogar die Zeit nicht, in denen sie entstanden sind. Ja wir kennen nicht einmal die Gesammtanschauung solcher Emendatoren, aus der sich die Ansichten der Einzelnen als verschieden nach Zeiten, Orten und Schulen heraushöben. Wir wissen nicht einmal, ob die Gesichtspunkte, unter denen wir unsere Beobachtungen gemacht, unsere Vermuthungen gewonnen und unsere Fragen gestellt haben, auch die jener Zeiten waren oder auch nur sein konnten. Aber eben, um das alles verstehen zu lernen, müssen solche Beobachtungen gemacht, und solche Fragen gestellt werden. Und es bleibt dabei doch nichts anderes übrig, als zunächst von unseren bisherigen Kenntnissen und den daraus gewonnenen Anschauungen auszugehen. Und wenn wir auch über den einzelnen Fall vielleicht gar nicht oder nur vermuthungsweise urtheilen können, so wird doch der Vergleich zwischen vielen Fällen, hier wie überall, zu sichereren Urtheilen von allgemeinerer Gültigkeit führen. Vermochten wir doch durch den Vergleich, den wir im Einverständniss mit der von Cotto mitgetheilten Kritik zwischen den beiden Emendationen der Comm. *Beatus servus* anstellen konnten, unseren Fragen eine bestimmtere Richtung zu geben und auf sie, wenn auch subjective, so doch immerhin plausible Antworten zu geben (S. 106 f.). Und dass man die Anschauungen kennen lernen will, nach denen die Emendationen gerade so, wie sie sind, eingerichtet wurden, wird doch kein ernster Mensch für blosse philologische Neugier halten. Es ist vielmehr das Verlangen, das kritische Werkzeug zu schärfen, um sicherer damit operiren zu können. Und man kann dieses Bestreben nicht erfüllen, ohne immerfort das Technische und Künstlerische vor Augen zu haben, und dabei zugleich die Erkenntniss dieser Dinge zu fördern.

Was nun auch der Grund für die getroffene Wahl des Punktes, wo die Emendation einsetzt, gewesen sein mag, in jedem Fall gilt es ihr, trotz der Beseitigung des chromatischen *Es* der Wendung auf *Domini* ihre Tonverhältnisse zu bewahren. Und das hat noch seine besondere Bedeutung durch einen Vorgang, der, wie früher (S. 66) ausgeführt, mit der deuterus-Cadenz, mit der *Domini* abschliesst, verknüpft ist. Das Grad. Sarisbur. baut diese Cadenz in modulatorischer Ausweichung mit Hülfe des ♭ auf dem Grundton *a* seiner protus-Tonart auf. Diesen eigenthümlichen Vorgang, inmitten des

Gesanges auf dem eigenen Grundton eine diesem ganz fremde Cadenz zu bilden, kann die Version des Grad. Pothier nicht nachbilden. Sie hat mit der Beseitigung des *Es* die modulatorische Ausweichung aufgegeben; darum kann ihre deuterus-Cadenz nicht auf dem Grundton des Gesanges *D* stehen, sondern muss eine Stufe höher an der natürlichen Stelle des deuterus auf *E* aufgebaut werden. Aber die Wendung selbst und die sie schliessende deuterus-Cadenz innerhalb des protus-Gesangs ist der Melodie durch das Hinaufrücken um eine Stufe erhalten worden.

Unter den Veränderungen, welche die Melodie durch die Emendation erlitten hat, ist besonders noch eine zu nennen, weil sie im Zusammenhang steht mit jener aus drei Tönen gebildeten Figur, deren verschiedenartige Gestaltung durch das ganze Stück hindurch in dessen Organismus eine Rolle spielt. In dem Melisma auf der Silbe *do* von *domum*, gleich in dessen Anfang (siehe die 1. Reihe der Melodie-Darstellung auf S. 133) hat das Grad. Sarisbur. die Figur in Verbindung mit dem voraufgehenden *c* als *c* ♮ *c a*. Und bald darauf, in dem Melisma auf der Silbe *Do* von *Domini*, ebenfalls bald im Anfang, in der bereits S. 131 hervorgehobenen Constellation mit dem vorhergehenden *c d a*, wiederholt sich dasselbe als ♭ *a* ♭ *G*. Das noch besonders durch diese Constellation zur Empfindung gebrachte Hinuntergleiten dieser mit ♭ gebildeten Figur von der Tonhöhe jener erstgenannten mit ♮ gebildeten Figur, die genaue Uebereinstimmung dieser beiden Gestalten in ihren Intervallen, dem halben Ton und der kleinen Terz, das modulatorische ♭ in der zweiten, das diese Uebereinstimmung zu Wege bringt, die baldige Aufeinanderfolge der beiden gleichen Figuren, in deren erster sich durch das ♮ die zu Grunde liegende Transpositionsskala (x) ebenso energisch ausspricht, wie in der zweiten die durch den chromatischen Ton erzeugte Skala x + ♭, dies alles vereinigt sich zu einer sehr charakteristischen Wechselwirkung: Dieses Spiel mit der Figur und die Modulation durch das Chroma heben sich gegenseitig hervor zu einem hohen Grad unmittelbarer Wirkung. Es ist bedeutsam, dass auch die Figur, und dass sie gerade an dieser Stelle, wo es unmittelbar zur Empfindung kommt, in die Modulation mit hineingezogen wird. Auf alles dies muss die Emendations-Version des Grad. Pothier (2. Reihe, bei b) verzichten, da die zweite der Figuren sich in der um eine Stufe hinaufgerückten Partie befindet. Hier heisst es beidemale in derselben Weise *F EFD*.

Die Vorlage des Grad. Reims, das den Gesang gleich dem Grad.

Sarisbur. in der *a*-Transposition hat, legt die Melodie auf *Domini* in gleicher Art wie das Grad. Pothier um eine Stufe höher (siehe in der Melodie-Darstellung S. 67 die 2. Reihe). Dass sie demzufolge den Ton ♭ beseitigt, der aus der üblichen Tonreihe ihr doch zur Verfügung stände, und nun ohne Noth die Veränderungen hervorbringt, zu der die *D*-Version Pothiers gezwungen war, ist eine sehr auffallende Erscheinung, die vielleicht auf einen von Guido von Arezzo inaugurirten Purismus (siehe S. 60) und auf eine der von ihm empfohlenen Manieren den Ton ♭ zu beseitigen, zurückzuführen ist, wovon, wie dort bemerkt, bei späterer Gelegenheit.

Auch die bereits S. 52 ff. besprochene Comm. *De fructu operum* bietet uns noch einen Fall der Anwendung der Emendations-Methode, das chromatische *Es* zu beseitigen. Hier ist es, wie dort (S. 57 f.) ausgeführt, die Version des Strassburger Graduales, in der die Melodie an zwei Stellen um eine Stufe in die Höhe gerückt erscheint.*) Mit diesem Vorgang aber treffen noch andere bemerkenswerthe Umstände zusammen. Und gerade daraus erwächst bei einer nochmaligen Besprechung die Veranlassung zu neuen Untersuchungen und Beobachtungen unter neuen Gesichtspunkten.

Von der Zurechnung des Gesanges zu allen vier Tonarten, worüber schon oben berichtet wurde, geht uns hier nur seine Zugehörigkeit zum tritus und zum protus an, in dem das Strassburger Graduale ihn überliefert, wie aus dem Verhältniss zwischen den Versionen dieser beiden Tonarten hervorgeht. Sie sind, wie oben (S. 53) gezeigt, im Grunde gleich, nur lenkt die eine den Schluss des Gesanges nach dem Grundton des tritus *F*, die andere nach dem Grundton des protus *D*.

In der nebenstehenden, die ganze Communio wiedergebenden Darstellung enthält die 1. Reihe die Melodie in der Transpositions-Lage auf c nach dem Grad. Sarisbur., entsprechend der 1. Reihe der bei S. 55 beigefügten Darstellung einzelner Melodiestücke. Den Schluss gebe ich, wie dort, auch nach dem Antiphon. von Montpell. Ueber das Schwanken zwischen ♮ und ♭ in dem Schluss des Grad. Sarisbur. und auf dem ihm kurz vorhergehenden *cor* sehe man die Bemerkungen auf S. 54 unten und S. 57 oben. Die 2. Reihe giebt, wie in der früheren Darstellung die 3. Reihe, die Melodie des Grad. Sarisbur. eine Quinte unter dessen Transpositions-Lage, also in der ursprünglichen Lage des tritus auf *F*, mit genauer Wiedergabe aller Tonver-

*) Desgleichen in dem Graduale Ordinis Praedicatorum (siehe oben die Anmerkung auf S. 52), wo sich in der ersten Stelle das Hinaufrücken auf den einen zu vermeidenden Ton beschränkt.

hältnisse, wobei also das ♭ der Transposition zu *Es* wird. Die 3. Reihe enthält, wie dort die 4. Reihe, die Emendations-Version der Strassburger Handschrift. Wo in ihr die Emendation von dem Mittel des einstufigen Hinaufrückens Gebrauch macht, ersieht man also aus dem Vergleich dieser Reihe mit den beiden andern. Die Stellen, in denen es geschehen, befinden sich nicht, wie die Melodie sonst, eine Quinte, sondern nur eine Quarte unterhalb der Transpositions-Version der 1. Reihe und nicht, wie sonst, in derselben Lage wie die Fassung der 2. Reihe, sondern um eine Stufe höher.

Dass in der ersten Stelle, in der entsprechend dem Ton ♭ der Transposition das in der Lage der Strassburger Version zu vermeidende *Es* nur vereinzelt auf *de* (hinter *panem*) vorkommt, nur wenige Töne von dem einstufigen Hinaufrücken ergriffen werden, ist an sich verständlich. Denn der Emendator hat, wie wir annehmen müssen, ein Interesse daran, die Melodie nur für eine möglichst kurze Strecke aus ihrem natürlichen Fahrwasser zu bringen. Gleichwohl möchte man fragen, wesshalb der Eintritt der höheren Lage nicht schon mit dem Anfang des kurz vorhergehenden *educas*, sondern erst auf der letzten Silbe geschieht, wodurch aus der Wendung *F Ga F* (2. Reihe der Melodie-Darstellung) auf diesem Worte (= *c de c* der Transposition; 1. Reihe) nun *F Ga G* wird. Darüber will ich, aber nur als Vermuthung, aussprechen, dass der Emendator die im ganzen gehobene Figur *G a♭ G* als der Gesangs-Tonart fremd hat vermeiden und ihr nicht den für die Tonart charakteristischen Ton *F* am Anfang des Wortes hat opfern wollen. Eine Aenderung, die er kurz vor dieser Stelle vorgenommen hat, und von der später noch die Rede sein wird, bestärkt mich in dieser Vermuthung. Aus demselben Grunde hätte das Wiedereinlenken in die normale Lage nicht über die Grenze, die das Wort *vinum* setzt, hinausgerückt werden können. Denn aus dessen Tönen *F G a♭ a* (= *c d e f e* der Transposition) hätte eine Stufe höher *G a♭ c ♭* werden müssen. Aber auch schon vorher macht sich, wie mich dünkt, ein Grund geltend, wesshalb dem Emendator die Beschleunigung des Einlenkens wünschenswerth erscheinen mochte. Der Ton *F* (= *c* der Transpos.) tritt in der ganzen Partie von *ut educas* an durch häufige Wiederholung an hervorragenden Stellen, im Anfang des mit diesen Worten beginnenden Hauptabschnittes, bei dem kleineren Einschnitt zwischen *terra* und *et*, am Beginn mehrerer Worte und auf betonten Silben, stark in den Vordergrund. Diesen Ton auf *terra* und somit weiterhin zu wahren, kann wohl die Veranlassung gewesen sein, das Einlenken

unmittelbar nach dem zu vermeidenden Ton bei *terra* erfolgen zu lassen. Weshalb aber das Hinaufrücken nicht erst einen Ton später erfolgt, als es wirklich geschieht, so dass es hiesse

statt, wie es thatsächlich heisst,

F Ga F a G F
F Ga G a G F
e du cas pa nem de

darüber kann ich nicht einmal eine Vermuthung äussern. Denn hierbei hätte *educas* seine Melodiewendung ungeändert behalten, diese hätte mit *F* geschlossen, und die Abweichung des Intervalls, die nun zwischen den Tönen auf der Silbe *cas* von *educas* und auf *pa* von *panem* einträte, nämlich die Terz *F a*, statt des ganzen Tones *G a* (= *c d* der Transposition), ist doch nicht empfindlicher als die zwischen dem zweiten Ton auf der Silbe *du* von *educas* und dem Ton der Silbe *cas* wirklich vorhandene, nämlich der ganze Ton *a G* statt der Terz *a F* (= *e c* der Transposition).

Die zweite in die Höhe gerückte Stelle, die sich wegen des häufigeren Vorhandenseins des zu vermeidenden chromatischen Tones länger ausdehnt, giebt zu mehreren Beobachtungen Anlass. Zuerst, was den Eintritt der Erhöhung auf der ersten Silbe von *faciem* betrifft. Hier bietet sich eine eigenthümliche Erscheinung dar. Das Grad. Sarisbur. hat auf dieser Silbe nur einen Ton (*d*), das Grad. von Strassburg drei (*F G a*). Der mittlere dieser Töne steht eine Quinte unter dem *d* der Transposition, der letzte eine Quarte darunter. Sie beide könnte man sich wohl erklären als eine besondere Art, die Melodie auf die nächst höhere Stufe zu lenken. Statt der Silbe *fa* beim Eintritt in die höhere Lage einfach die dem *d* der Transposition entsprechende untere Quarte *a* zu geben, erhält sie vorher noch den Ton *G* der normalen Quinten-Lage unter dem *d*. Anstatt dass also, wie sonst, der Wechsel der Lage unmittelbar unter Abänderung des Intervalles an der Stelle der Lagenänderung eintritt, gleitet die Melodie gewissermaassen in vermittelnder Art von einer Lage in die andere, ohne solche Intervallveränderung, indem dem einen Ton zwei verschiedene Deutungen gegeben werden. Dabei bleibt aber der erste der drei Töne der Strassburger Version, das *F*, unerklärt und erscheint unmotivirt. Und wir müssen annehmen, entweder dass die Emendation ihn willkürlich, wenn auch aus irgend einem Grunde, hinzugefügt hat, oder dass ihr eine andere Fassung dieser Stelle überliefert war. Beides wäre an sich denkbar.

Für die zweite Annahme findet sich jedoch ein bestimmender Anhaltspunkt. Eine von dem Grad. Sarisbur. abweichende Wendung' auf der die Version des Strassburger Graduale beruhen könnte, hat das Grad. Pothier, das die Melodie durchweg eine Quinte unter der Transpositions-Stufe hält. Dass dies mit Einbusse der genauen Wiedergabe des Tones ♭ der Transposition geschieht, für den immer *E* statt des zu erwartenden *Es* erscheint, berührt uns hier weiter nicht. Das Grad. Pothier hat nun auf der Silbe *fa* von *faciem* zwei Töne, *F* und *G*, die in der Transpositionslage *cd* lauten würden. In der oben beschriebenen Art könnten diese beiden Töne nun sehr wohl die drei der Strassburger Version hervorgerufen haben. Sie sind beide beibehalten, und ausserdem ist, um die Melodie nun eine Stufe hinaufgleiten zu lassen, der nächst höhere Ton *a* hinzugefügt. Und die Uebereinstimmung zwischen den beiden Versionen in den Tönen *FG* verstärkt die Glaubwürdigkeit der Annahme, dass der Emendator hier eine besondere Manier, unvermerkt in die höhere Lage zu gelangen, angewandt hat.

Vielleicht ist hier auch noch ein besonderer Umstand mit im Spiel. Der Melodieabschnitt, der mit *faciem* beginnt, fängt in der Fassung des Grad. Pothier, zu der wir die Strassburger Version für diese Stelle in Beziehung setzen, mit dem Ton *F* an. Mit demselben Ton, entsprechend dem *c* der Transposition im Grad. Sarisbur., endigt der vorhergehende Abschnitt auf *exhilaret*, und zwar mit einer sehr ausgeprägten Cadenz. Die beiden durch die Cadenz getrennten Glieder sind zwar keine Haupt-, sondern nur kleinere Abschnitte. Aber die Cadenz macht zwischen ihnen doch einen kräftigen Einschnitt. Also wieder das starke Hervortreten des Tones *F* an bevorzugter Stelle. Um ihn, wie am Schluss des ersten dieser Abschnitte, so auch zu Beginn des folgenden auf der betonten Anfangssilbe von *faciem* zu erhalten, hätte der Emendator nicht einfach die beiden den Abschnitt beginnenden Töne *FG* hinaufgerückt zu *Ga*, sondern ihn mit *F* anfangen lassen. Er hätte dann, anstatt den zweiten Ton, das *G*, eine Stufe nach *a* hinaufzurücken und aus dem ganzen Ton *FG* einen Terzensprung, *Fa*, zu machen, das vermittelnde *G* als mittleren zwischen ihnen und damit die gleitende Bewegung zu Anfang des Abschnitts beibehalten. Diesen Vorgang muss man im Auge haben, wenn man sich die Frage vorlegt, wesshalb wohl der Emendator diese Stelle gewählt haben mag, um das Hinaufrücken eintreten zu lassen. Sie liegt ja einige Töne vor dem auf der ersten Silbe von *oleo* befindlichen ersten ♭ der Transposition, dessen

Gegenbild *Es* durch das Hinaufrücken verwischt werden soll. Dass auch die beiden Töne auf dem unmittelbar vorhergehenden *in* bereits in dieser Lage sein sollen, versteht man ganz gut aus dem Bestreben, der Melodie die Figur, die diese Töne mit denen der ersten Silbe von *oleo* zusammen bilden, zu erhalten. Warum aber auch die Wendung auf *faciem* schon? Möglicherweise gilt es bei solchen Emendationen als wünschenswerth, einen Melodieabschnitt, der, wie dieser, erst in seinem Verlauf der Veränderung der Lage bedarf, womöglich von vornherein in diese Lage zu bringen, wenn keine Hindernisse es verbieten. Er wird dadurch in seiner Totalität bewahrt. Und wenn die Veränderung des Tones *F* zu Anfang dieses mit *faciem* beginnenden Abschnittes oder bei dessen Conservirung die Verwandlung des zwischen ihm und dem folgenden Ton bestehenden Intervalles in eine Terz vielleicht solche Hindernisse gewesen wären, so sind sie eben durch jene oben gedachte besondere Art, in die höhere Lage überzugehen, beseitigt. Und die Aenderung des zweimaligen *F* auf den beiden unbetonten letzten Silben von *faciem* zu *G* fällt gegenüber dem erhalten gebliebenen *F* auf der betonten ersten und zugleich den Abschnitt beginnenden Silbe nicht so sehr ins Gewicht, als dass der für das Hinaufrücken gewählte Punkt dem Emendator nicht als eine für diese Lagenänderung in jeder Beziehung günstige Einsatzstelle hätte erscheinen sollen.

Eine Wiederaufnahme der normalen Lage, eine Quinte unterhalb der Transposition, findet überhaupt nicht statt. Die Melodie verbleibt in der höheren Lage, eine Quarte unter der Transposition, bis zu dem letzten Augenblick, bevor sie auf *confirmet* den ihr eigenen Schluss in der protus-Tonart macht. Aus der Version des Grad. Sarisbur. ist zwar nicht mit Sicherheit zu ersehen, ob der zweite der beiden Töne auf dem kurz vorhergehenden *cor* als ♭ oder als ♮ (wie, nebenbei bemerkt, in dem *c*♮ auf dem gleichen Wort an früherer Stelle) zu lesen, ob also das Intervall zwischen ihm und dem ersten Ton *c* ein ganzer oder halber Ton ist. Das Festhalten der Quarten-Lage bis zu diesem Punkt in der Strassburger Fassung zeigt aber, dass es ihr galt, den Ganzton (*GF*) zu bilden. Und dem so entstandenen *F*, dem zweiten dieser Töne, zu Liebe hat sie sogar, wie es scheint, den vorletzten Ton auf *panis* aus ♮ zu ♭ erniedrigt, um den mittelbaren tritonus zwischen beiden zu beseitigen (den das Grad. Sarisbur., falls auf *cor* ♭ zu lesen wäre, bilden würde).

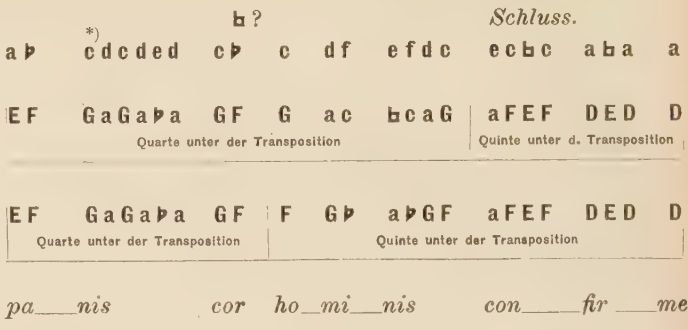
Bis zu *cor* musste sie also die Quarten-Lage beibehalten. Warum aber, so wird man fragen, bleibt auch noch die Wendung

auf *hominis* in dieser Lage, da doch kein chromatischer Ton mehr vorhanden ist, der es forderte? Sie konnte natürlich ebenso gut in der normalen Lage, eine Quinte unter der Transposition stehen, so wie es die 2. Reihe der Melodie-Darstellung zeigt. Und die in der Wendung vorkommenden Töne, die diese Lage als *F*, *a* und ♭, entsprechend den Tönen *c*, *e* und *f* der Transposition (1. Reihe), hat, sind durchaus ebenso und noch mehr auch im Sinne der protus-Tonart des Strassburger Buches als die Töne *G*, ♮ und *c*, die in diesem an ihrer Stelle stehen. Der Grund also, weshalb für die Wendung auf *hominis* die erhöhte Lage in der Quarte unter der Transposition noch festgehalten ist, muss wo anders gesucht werden. So konnte zu diesem Festhalten das Verhältniss der fraglichen Wendung zu dem, was ihr voraufgeht, die Veranlassung oder wenigstens ein mitwirkender Grund gewesen sein, und das wird uns nachher noch beschäftigen. Aber eines darf man bei dieser Frage nicht ausser Acht lassen, nämlich den Umstand, dass die Strassburger Version den Schluss der Melodie auf ihre eigene Weise bildet. Sollte er die Ursache sein oder doch mitgewirkt haben, dass die Quarten-Lage sich bis unmittelbar vor ihm fortsetzt? Dass sein Verhältniss zu der ihm vorangehenden Wendung auf *hominis* mit im Spiele sein konnte, ist, falls solche Dinge in Betracht kämen, gewiss nicht zu läugnen. Um aber überhaupt urtheilen zu können, müsste man erst wissen, wie der protus-Schluss der Strassburger Fassung zu Stande gekommen ist. Darüber ist jedoch aus dem geringen Material, das wir vor uns haben, eine absolute Sicherheit nicht zu gewinnen. Man kann nur die einzelnen Möglichkeiten der Entstehung des Schlusses ins Auge fassen und dann, ohne sich allzusehr in Conjecturen einzulassen, fragen, ob sich bei der einen oder der anderen ein möglicher Grund für das Festhalten der höheren Lage bis unmittelbar vor ihm zeigt.

Es sind drei Fälle denkbar:

I. Die Fassung, an der die Emendation vermittelst des Hinaufrückens vollzogen wurde, hatte bereits von Hause aus den protus-Schluss, mit dem das Strassburger Graduale die Melodie endigt. Der Emendator hätte also diesen Schluss schon fertig vorgefunden. In der Transpositions-Lage würde der Ausgang der Melodie in dieser im übrigen dem Grad. Sarisbur. folgenden, aber mit dem der Strassburger Version, der Transpositions-Lage entsprechend, auf *a* nachgebildeten protus-Schluss versehenen Fassung lauten, wie in der 1. Reihe der folgenden Darstellung. Die 2. Reihe enthält die Version des Strassburger Graduales, die 3. Reihe giebt dieselbe Fassung,

aber mit der in die normale Quinten-Lage unterhalb der Transposition gebrachten Wendung auf *hominis*.



Bei seiner Arbeit, die mit dem chromatischen Ton behafteten Partien der Melodie durch das einstufige Hinaufrücken davon zu befreien, hätte der Emendator mit dem Schluss auf *confirmet*, der ja auf *D* ausgehen muss, diese höhere Lage (eine Quarte unter der Transposition), in der *E* der Schlusston würde, unter allen Umständen aufgeben und wieder in die normale Lage (eine Quinte unter der Transposition) übergehen müssen. Und zwar schon von den ersten Tönen des Schlusses an, weil dieser gleich im Anfang die unalterirte Stufe über dem Grundton (in der Transposition den Ton ♮ über dem Grundton *a*) hat, die diese Rückkehr unbedingt gefordert hätte.

Dann ist aber vom Schluss her kein Grund ersichtlich, weshalb nicht schon die Wendung auf *hominis* in die normale tiefere Lage gebracht worden wäre. Denn an das tiefer gelegte *hominis* (3. Reihe) würde sich die Schlussfigur auf *confirmet* ebenso natürlich anreihen, und sie würde mit ihm zusammen eher einen noch mehr protus-gemässen Ausgang bilden als mit dem höher liegenden *hominis* (2. Reihe). Und der Grund für die höhere Lage, in der die Strassburger Version diese Wendung hält, müsste dann in dem Verhältniss zwischen ihr und den ihr vorausgehenden Tönen gesucht werden, ein Grund, dessen eventuelles Vorhandensein ich schon oben (S. 141) angedeutet habe. Solche Gründe könnten sein: Bei der höheren Lage liegt, wie in der Transpositions-Fassung, der Höhepunkt der Figur auf *hominis* (c = *f* der Transposition) eine Stufe höher als der der voraufgehenden Wendung auf *panis* (♭ = *e* der Transposition). Diese Steigerung geht verloren, das Niveau der zweiten Figur erhebt sich nicht über das der voraufgehenden Töne, wenn sie tiefer gelegt und ihr Höhepunkt

*) Im Grad. Sarisbur. gehört das c noch zu der Silbe *pa*.

gleichfalls zu ♭ wird. Ferner endigt sie dann mit denselben Tönen *G F*, mit denen das voraufgehende *cor* sie einleitet, und sie beginnt mit *F*, unison mit dem vorangehenden Ton, mitten in einer Partie, die von Hause aus an keiner Stelle solche Tonwiederholung hat. Ob in Wahrheit solche Gründe hätten wirksam sein können, vermag ich nicht zu entscheiden. Um so weniger, als das Hervortreten und die häufigere Wiederholung des Tones *F* nach einer früher ausgesprochenen Meinung als Motiv für die tiefere Lage gelten könnte, und die Wendung gerade in dieser Tonhöhe, wie gesagt, dem Wesen der Tonart entspricht. Jedenfalls könnten diese Gründe für und wider die höhere Lage von *hominis* mit einander streiten. Hingegen könnte, wie wir sahen, unter der Annahme, dass die Emendation den protus-Schluss bereits fertig vorgefunden und ihn demgemäss in die tiefere Lage zu bringen gehabt hätte, von ihm aus keine Wirkung ausgehen, die es verböte, auch schon die Töne auf *hominis* tiefer zu legen. Eher möchte man das Gegentheil annehmen.

Der früher schon (S. 61) mitgetheilten Angabe des Monachus Carthusiensis zufolge könnte es so scheinen, als wäre die Entstehung des protus-Schlusses in der That nun so, wie in dem vorliegenden Fall I vorausgesetzt ist, vor sich gegangen. Denn indem der Autor, wie dort gesagt, berichtet, dass die Comm. *De fructu operum* wegen des Tones *Es* nach der uns bekannten Transpositions-Methode (S. 32 ad a) um eine Quinte nach oben zu versetzen sei, bezeichnet er sie als einen Gesang *secundi toni*, also des plagalen protus. Nach dieser Tonart-Bestimmung müsste die Melodie in einer von dem chromatischen *Es* noch nicht gereinigten, also unemendirten Fassung, weswegen eben die Transposition erforderlich wurde, mit einem protus-Schluss gebildet gewesen sein. Nun dürfen wir zwar nicht aus dem Auge lassen, dass die Emendations-Version der Strassburger Handschrift auf weit ältere Quellen zurückgehen könnte als die Fassung der Melodie, die der Monachus vor Augen hatte. Auch haben wir kein Recht, die Identität zwischen dem protus-Schluss dieser Handschrift und dem der protus-Melodie, die der Monachus nach jener Angabe vor Augen gehabt hätte, anzunehmen. Gleichwohl durften wir an der Existenz einer zu einem protus-Schluss geführten unemendirten Melodie nicht vorübergehen, wie wir sie aus dieser Tonart-Bestimmung des Monachus folgern müssen. Allein es ist allerlei Veranlassung, an der Glaubwürdigkeit dieser Angabe zu zweifeln. Denn wenn es zunächst wirklich der protus ist, dem die Melodie zugerechnet sein soll, so kann es doch nicht die plagale Form

dieser Tonart sein. Weder nach dem, was man uns sonst über das Verhalten authentischer und plagaler Melodien lehrt, noch auch nach der Auffassung des Monachus selbst. Zwar setzt er (Coussemaker II, 438b, Abs. 1) für die plagalen Melodien die Grenze des *licentialiter* zugestandenen Umfangs nach der Höhe zu gerade so fest, wie ihn unsere Communio benutzt: eine Septime *c* (= *g* der Transposition) über dem protus-Grundton *D* (= *a* der Transposition). Aber nachher (cap. 7, 442b ff.) führt er aus, dass diese wie die anderen an früherer Stelle gegebenen Bestimmungen über die Abgrenzung des plagalen und authentischen Bezirks zwar früher genügt zu haben scheinen, dass es aber hierbei für viele Gesänge zweifelhaft bleibt, zu welcher Classe sie gehören. Deshalb hätten die Neueren eingehendere Bestimmungen getroffen. Eine davon (444a, Z. 8 ff.) passt genau auf unsere Communio: [*cantus*] *tangit saepius quintum gradum supra, quam* (statt Coussemakers *quem*) *descendit sub suo finali*; wiederholt in dem dritten der 444a mitgetheilten Verse, und nochmals in der Erklärung dieses Verses (444a, letzte Z. ff. *Tertia regula* etc.). Alle diese Stellen besagen: Wenn ein Gesang sich häufiger bis zur Quinte über der finalis erhebt, als er unter diese hinabsteigt, gehört er der authentischen Tonart an. — Sehr häufig geht unsere Communio bis zur Quinte über dem protus-Grundton — wie wir sahen, auch darüber hinaus, und zwar nicht selten. Die Stufe unterhalb des Grundtones benutzt sie hingegen nur an einer Stelle, den Ton *G* unterhalb des Grundtons *a* der Transposition bei *oleo, et,* was, nebenbei gesagt, in der Strassburger Emendations-Fassung die finalis *D* selbst giebt. Man wird zugestehen müssen, dass es mit dieser Ansicht, der der Autor durchaus zustimmt, unvereinbar ist, dass er unsern Gesang als eine plagale Melodie bezeichnet.

Ferner: Von den Beispielen für die Nothwendigkeit der Quinten-Transposition, die er in dem Abschnitt 440b, vorletzt. Abs. ff. *Est tamen hic* etc. lehrt, nennt er die Comm. *De fructu operum* als drittes und letztes. Auch von den beiden vorhergehenden giebt er die Tonart an. Und diese Angabe ist gleichfalls bedenklich. Die an erster Stelle (441a, Z. 19) genannte Antiph. *Magnum haereditatis mysterium* erscheint überall als dem plagalen protus (2. modus) zugerechnet. Die unzweifelhaft plagale Melodie müsste auch der Monachus nach seinen oben erwähnten Bestimmungen (cap. 7) unbedingt dafür ausgeben. Nach dem Coussemakerschen Text rechnet er sie dem authentischen protus (1. modus) zu. Die nun (441a, Abs. Z. 1) folgende Antiph. *Tu Domine universorum* führt er unter dem 2. modus auf. In die neueren

Gesangbücher ist sie nicht aufgenommen. Sie findet sich aber in dem Antiphonar der Cluniacenser I, im Commune Sanctorum, fol. 44r (in Dedicatione Ecclesiae), sowie II, fol. 85v (Dominicis diebus mensis Octobris), und in dem handschriftlichen Antiphonar der Cistercienser, S. 326 (in Dedic. Eccles.). Die in beiden Büchern im wesentlichen übereinstimmende Melodie gilt beiden gleicherweise als eine Melodie des authentischen protus (1. modus). Nach den besonderen Bestimmungen des Monachus Carthusiensis könnte sie auch plagal sein. Jedenfalls aber erweckt die mangelhafte Angabe über die erste der genannten Antiphonen auch Zweifel an der Zuverlässigkeit der Tonart-Zurechnung dieser zweiten. Und beides zusammen macht die Angabe des 2. modus für unsere Communio noch zweifelhafter. Dazu kommt ein drittes. Wenn der Autor mehrere Beispiele für den gleichen Vorgang giebt, dessen Vorkommen in den verschiedenen Tonarten er constatirt und eben durch Beispiele nachweisen will, warum sollte er als letztes schliesslich einen Gesang anführen, der den gleichen modus hat wie eine der bereits genannten Melodien? Da in den beiden als Beispiele citirten Antiphonen der protus (authentus und plagalis) bedacht ist, so erwartet man in der Communio mit Recht einen Beleg für eine andere Tonart. Diese kann aber nur der tritus sein. Denn der tetrardus, an den man anstatt des tritus, wie wir wissen, auch noch denken könnte, kann von dem Autor unmöglich gemeint sein, da er tetrardus-Melodien von der Möglichkeit und Nothwendigkeit der Transposition überhaupt ausschliesst.

Und endlich folgt der Monachus in dieser ganzen Transpositions-Angelegenheit der von Cotto im Cap. 14 (Gerbert II, 248a ff.) gegebenen, uns von früher her (siehe S. 82 ff.) wohlbekannten Lehre, den er auch sonst benutzt und wörtlich abschreibt. Gerade auch in Betreff des tetrardus finden sich Cottos Beweisgründe zum Theil wörtlich bei ihm wieder. Und von Cotto hat er denn auch jene drei Beispiele aus einer grösseren Anzahl entlehnt, und zwar in derselben Reihenfolge, wie sie bei diesem seinen Gewährsmann stehen. Für die beiden ersten, die beiden Antiphonen, hat Cotto keine specielle Tonart-Angabe gemacht. Nur aus der Zusammenstellung mit einem andern vorher genannten und dem protus (ohne nähere Bestimmung, ob dem authentischen oder dem plagalen) zugeschriebenen Gesang *Gaudendum est nobis* könnte der Leser die Zurechnung der ersten von ihnen zum protus so ohne weiteres zu entnehmen geneigt sein. Aber gerade bei der Comm. *De fructu operum*, die auch Cotto als letztes Beispiel aufführt, hat dieser die Tonart wieder ausdrücklich genannt.

Wie wir wissen (S. 56 u. S. 88), rechnet er sie aus Princip zum tritus. Und zwar hebt er mit seinen Worten: (249b, Z. 1 ff.) *Sed et cantus triti in loco suo aliquotiens cantari nequit* besonders hervor und zeigt er eben an unserer Communio, dass es wie in anderen modi auch im tritus Gesänge giebt, die transponirt werden müssen. Es ist aber nun kein Grund ersichtlich, weshalb der entlehnende Monachus gerade hier, wo ihm eine bestimmte und nachdrückliche Aeusserung seines Gewährsmannes vorliegt, von diesem abweichen sollte. Wenn er aber wirklich dazu einen Grund und die Absicht hatte, mit der Zurechnung zum 2. modus eine andere eigene Meinung zu äussern, dann müsste diese doch wenigstens mit seinen oben erwähnten Ansichten über Authenticität und Plagalität der Melodien im Einklang sein. In diesem Lichte betrachtet, wird die Zurechnung unserer Communio zum 2. modus, die man bei Coussemaker liest, schwerlich als zuverlässig gelten können. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist *sexti toni* statt *secundi* zu lesen. Solche Lesefehler sind ja in den Coussemakerschen Texten leider Seite für Seite in Menge (so hat er kurz vorher (441a, Z. 22) *E* statt *C*, dann bei der Antiph. *Tu Domine universorum* nach den Worten *qui nullam habes* statt *indigentiam* das unrichtige *vide*). Vielleicht steht in der Handschrift die Zahl des modus als die Ziffer VI geschrieben, wofür Coussemaker dann II gelesen hätte.

Die in Coussemakers Text befindliche Tonart-Bestimmung, wonach die Communio in einer noch nicht emendirten Fassung gleichwohl mit dem protus-Schluss versehen sein müsste, ist daher als zu wenig glaubhaft zu bezeichnen, als dass man mit ihr rechnen dürfte. Durch sie wird also die in dem vorliegenden Fall I angenommene Entstehungsart des in unserer Emendations-Fassung befindlichen protus-Schlusses, wonach diese den Schluss in einer unemendirten Fassung bereits fertig vorfand, nicht im geringsten gestützt, noch werden andere Möglichkeiten seiner Entstehung durch sie irgendwie beseitigt. Diese Entstehungsart kann uns auch nur als eine unter den von uns aufzuweisenden Möglichkeiten gelten. Und dieses Resultat ist wichtig genug, um durch eine so langathmige Beweisführung gewonnen zu werden. Zumal, da dem Beobachter in der Strassburger Version Erscheinungen entgegentreten, die es ihm nahelegen, zwischen ihnen und der Entstehung des Schlusses einen intimeren Zusammenhang zu vermuthen.

II. Die Fassung, die der Emendation zu Grunde liegt, endigte nicht mit dem protus-Schluss, sondern mit dem Schluss, den die Ueberlieferung in der Transpositions-Lage auf *c* hat, wie wir

ihn aus dem Grad. Sarisbur. oder dem Antiphon. von Montpellier kennen.

Hier sind zwei Fälle möglich:

a) Die Melodie ist zu zwei verschiedenen Malen der Veränderung unterworfen worden. Zuerst ist sie nur mit Rücksicht auf die Beseitigung des chromatisch alterirten *Es* (= ♭ der Transposition) emendirt worden; ihr Schluss aber ist unangetastet, und sie selbst also eine tritus-Melodie, wofür sie der Emendator zweifelsohne genommen haben müsste, geblieben. Später ist ihr dann statt dessen der protus-Schluss angehängt worden.

Der Emendator, der die erste der beiden Veränderungen vornahm, gab der Melodie den ihr gebührenden Schluss auf *F*. Und ich will bemerken, dass, falls ihm die Schlusscadenz mit dem ganzen Ton unter dem Grundton, wie in dem Antiphon. von Montpellier, vorgelegen hätte (*c*♭ ♭ *c c*), er dafür den halben Ton hätte einsetzen müssen (*FE EF F*). Er hatte also diesem Schluss die normale Lage, eine Quinte unter der Transposition, zu geben, gerade so, wie es im Fall I mit dem bereits vorgefundenen protus-Schluss geschah. Und was dort (S. 142 f.) von der voraufgehenden Wendung auf *hominis* gesagt wurde, gilt natürlich auch hier. Es könnten also hier dieselben Gründe wie dort wirksam gewesen sein, sie noch in der höheren Lage, eine Quarte unter der Transposition zu halten. Der Schluss aber giebt auch hier keine Veranlassung, nicht schon sie in die normale tiefere Lage zu versetzen.

Hätte nun der, der später die zweite Veränderung an der so emendirten Melodie vornahm, die Figur auf *hominis* wirklich in dieser tieferen Lage vorgefunden, so bot ihm der gegen den tritus-Schluss eingetauschte protus-Schluss keinerlei Veranlassung sie hinaufzurücken. Ja, falls er die Melodie nur in dieser Emendation kannte, oder nur ihr Beachtung schenkte, war es für ihn überhaupt nicht ersichtlich, dass sie emendirt, dass sie durch das Hinaufrücken einzelner Theile zu ihrer jetzigen Gestalt gekommen war. Er hätte denn, was kaum anzunehmen ist, ein überaus feiner und geschulter Kritiker sein müssen, um solches aus inneren Anzeichen schliessen zu können. Ihm lag also, falls er die Wendung auf *hominis* in der tieferen Lage vorfand, der Gedanke, sie eine Stufe hinaufzurücken, ganz fern.

b) Eine und dieselbe Emendation bewerkstelligt die beiden Veränderungen, die nach der Annahme ad a) von verschiedenen in getrennten Zeiträumen gemacht wurden, zu gleicher Zeit: Zugleich mit dem Hinaufrücken der Melodietheile behufs der Beseitigung des

chromatischen Tones verwandelt sie den vorgefundenen tritus-Schluss in den protus-Schluss.

Bei der im Fall I und in der ersten Veränderung des Falles IIa angenommenen Entstehungsart des Schlusses mussten sich die Emendatoren die Frage nach der Lage dieses Schlusses stellen. Und sie mussten sich für die normale Lage, eine Quinte unterhalb der Transposition, entscheiden, wie wir sie dort, wie auch sonst, um solches Lagen-Verhältniss zu kennzeichnen, nach dem Verhältniss zur Transpositions-Lage angegeben haben. Diese Frage fällt hier fort. Der Emendator erfindet seinen Schluss unbekümmert um den, den er vorfindet; und ohne Rücksicht auf das Lagen-Verhältniss zu diesem hat er ihn einfach nach *D* als dem Grundton der Melodie zu führen. Aus diesem seinen eigenen Schluss erwächst ihm daher auch keinerlei Forderung, die Melodie, die von *faciem* an bis auf weiteres eine Stufe in die Höhe gerückt werden musste, irgendwie in die normale Lage zurückzulenken, damit sie schliesslich in ihr endigte. Aber auch für das Verhältniss des Schlusses zu der vorhergehenden Wendung auf *hominis* ist es indifferent, ob diese in der erhöhten Lage, die bis unmittelbar vorher nöthig ist, weiter verbleibt, oder in die normale zurückkehrt. Der Emendator hat es ja in der Hand, den Schluss so einzurichten, dass er sich jener Wendung, in welcher der beiden Lagen sie auch sei, anpassen kann. Er hat sich für die Beibehaltung der höheren entschieden. Der Grund dafür lässt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Es mag ihm als das einfachere erschienen sein, die vorher nothwendig gewordene höhere Lage für die kurze Strecke bis zu seinem ihm eigenen Schluss nicht mehr zu wechseln. Vielleicht könnten ihn auch die ad I (S. 142 f.) genannten Gründe bestimmt haben, die das Verhältniss zwischen der Wendung auf *hominis* zu den vorhergehenden Tönen betreffen, und die sich hier ebenso gut wie dort geltend machen konnten. Dem würde der Schluss nichts entgegenstellen, was das Gegentheil geböte.

Dieses Verbleiben in der höheren Lage auf *hominis* kann zwar keineswegs als ein Beweis gelten für die Annahme, dass es derselbe war, der einige Melodietheile in die Höhe rückte, und der zugleich in selbständiger Weise den Schluss geändert hat. Aber es erklärt sich so am ehesten.

Die in Fall I angenommene Fassung der Melodie, in der der protus-Schluss bereits von Hause aus, also vor der Emendation, vorhanden war, liegt uns in Wirklichkeit nicht vor. Auch sie ist für uns nur eine Hypothese (siehe S. 146). Wir kennen den protus-Schluss

nur aus unserer Strassburger Version, also in einer Fassung, die zugleich durch partielles Hinaufrücken emendirt ist. Die Gleichzeitigkeit dieser beiden Erscheinungen legt natürlich den Gedanken nahe, ob sie etwa in einem inneren Zusammenhang mit einander stehen. Und, bleiben wir bei der letzten Annahme (IIb) hinsichtlich der Entstehung des protus-Schlusses, so wird man fragen, ob der Emendator, der, um das Chroma zu beseitigen, einzelne Melodietheile hinaufrückte, aus diesem Prozess einen Grund entnahm, den vorhandenen tritus-Schluss zu ändern.

Dabei kommt natürlich auch die Beschaffenheit des tritus-Schlusses selbst, den er vorfand, in Betracht. Man erinnere sich bei dieser Gelegenheit der Bildung des Schlusses mit Benutzung des Tones ♭ in dem Antiphon. von Montpellier, für den im Grad. Sarisbur. eventuell ♮ zu lesen ist. Gerade der ganze Ton unter dem Grundton, wie ihn das Antiphon. von Montpell. als ♭ unter dem Grundton *c* seiner Transpositions-Version hat, könnte bei jener Aenderung als Ursache mitgewirkt haben. Mit diesem Ton ist der Schluss (*c*♭ ♭*c c*), wie früher gesagt, kein einwandfreier tritus-Schluss, der ja unterhalb des Grundtons den diatonischen Halbton verlangt und nicht, wie dieser, einen mit chromatischer Erniedrigung gebildeten Ganzton hat. Und einem so gearteten Schluss die Lage auf der finalis *F* zu geben, wäre nicht möglich, ohne jenen ganzen Ton unterhalb dieses Grundtons, der hier zu dem chromatischen *Es* würde, in den halben Ton *E* zu verändern. Ihn in diatonischer Weise mit dem ganzen Ton zu bilden, müsste er um eine Stufe in die Höhe gerückt werden, wobei er aus *FEs EsF F* zu *GF FG G* würde. Dann ginge er aber auf *G* aus. Und der Gesang, der in der Fassung der Vorlage dem Emendator, wie sein ganzes Verhalten in der Strassburger Version zeigt, als tritus-Melodie erscheinen musste, würde in geradezu unmöglicher Weise im tetrardus endigen. Sollte der Emendator diesen Schluss vor sich gehabt haben, so könnte er an dem Missverhältniss zwischen ihm und der ganzen übrigen Melodie Anstoss genommen und daraus die Folgerung gezogen haben, dass er fehlerhaft sei und geändert werden müsse. Er brauchte ihn aber nun gerade nicht gänzlich zu verwerfen. Er hätte in ihm ja den ganzen durch einen halben Ton ersetzen und ihn so zu einem wirklichen auf *F* darstellbaren tritus-Schluss machen können. Aber einen total anderen zu erfinden, der den ganzen Gesang zu einer protus-Melodie stempelte, bot jenes Missverhältniss keinen zwingenden Grund, höchstens vielleicht eine Anregung. Abgesehen davon, dass eine

Folgerung aus jener doch nur problematischen Annahme hinsichtlich der Beschaffenheit des dem Emendator vorliegenden tritus-Schlusses für eine so wichtige Angelegenheit selbst nur einen sehr problematischen Werth hätte, müssten bei einer so bedeutsamen Aenderung, wenn sie überhaupt aus stichhaltigen Gründen geschehen sein sollte, höhere Motive, die das innere Wesen der Melodie betreffen, wirksam gewesen sein.

Und in der That zeigen sich bei näherer Betrachtung der Melodie gewisse Vorgänge, die für diese Voraussetzung eine reale Grundlage bieten.

Der Gesang besteht aus den vier Hauptabschnitten (Distinctionen)

1. *De fructu operum tuorum, Domine, satiabitur terra:*
2. *ut educas panem de terra, et vinum laetificet cor hominis:*
3. *ut exhilaret faciem in oleo,*
4. *et panis cor hominis confirmet.*

Von diesen schliessen zwei, der zweite und dritte, mit Cadenzen ganz gleichen Baues, und ebenso schliesst innerhalb des letzteren auch der kleinere Abschnitt auf *exhilaret*. Der erste Hauptabschnitt endigt mit einer mit den anderen im wesentlichen übereinstimmenden Cadenz. Sie alle haben das gemeinsam, dass sie in ihren Schlusston stufenweise von oben hinabsteigen und vorher seine obere Terz berühren; die drei erstgenannten lassen dazwischen auch schon den Schlusston hören. Diese dem Mittelalter sehr geläufige Cadenzbildung erscheint hier nun auf verschiedenen Stufen, in der Transpositions-Version des Grad. Sarisbur. in folgender Weise:

Cadenz des 2. Hauptabschnitts	a	a b c b a b	b a
	ho	*mi* _____	*nis*
Cadenz des 3. Hauptabschnitts	♭c	a ♭a G a	a G
	o	*le* _____	*o*
Cadenz bei dem Einschnitt innerhalb des 3. Hauptabschnitts	e g f f	d e d c d	d c
	ex hi __	*la* ____	*ret*
Cadenz des 1. Hauptabschnitts		c d e d e	d c
		ter _____	*ra*

Von diesen Cadenzen, die in der Gliederung der Melodie in markantester Weise wirken, stehen zwei, die des ersten Hauptabschnittes (*terra*) und die innerhalb des dritten befindliche, an dritter Stelle aufgeführte (*exhilaret*), auf dem Grundton *c* der Tonart, die in dem für uns maassgebenden Sinn der tritus, und zwar der plagale tritus ist. Die beiden anderen schliessen ihre Abschnitte auf Tönen unterhalb des Grundtons ab, wie es einer plagalen Melodie wohl angemessen ist. Die, welche den zweiten Hauptabschnitt endigt (*hominis*), ist eine protus-Cadenz auf der Terz *a* unterhalb des Grundtons, die Cadenz der dritten Distinction (*oleo*) schliesst auf dessen Unterquart in *G*. Durch Verwendung des chromatisch alterirten Tones ♭ wird sie in modulatorischer Ausweichung nach der Transpositionsskala x + ♭ zu einer protus-Cadenz. Und ich bemerke ausdrücklich, dass dieses ♭ in keinerlei Weise durch eine Rücksicht auf melodischen Wohllaut, um einen etwaigen tritonus ♮—*F* zu vermeiden, hervorgerufen sein kann. Denn es ist, wie überhaupt in der Melodie, also auch hier kein *F* vorhanden, zu dem ein durch das ♭ etwa ersetztes ♮ in Beziehung gebracht sein könnte. In ganz spontaner Entstehung ruft das ♭ jene Bildung hervor.

Die Gliederung der Melodie durch die genannten Cadenzen ergiebt also folgendes Bild:

Grundton und Tonart der Melodie.	Cadenz des 1. Hauptabschnitts (*terra*).	Cadenz des 2. Hauptabschnitts (*hominis*).	Cadenz bei dem Einschnitt innerhalb d. 3. Hauptabschnitts (*exhilaret*).	Cadenz des 3. Hauptabschnittes (*oleo*).	Schluss der Melodie.	
c; tritus plagalis in der Transpositions-Lage	auf dem Grundton *c*	auf *a*, der Terz unterhalb des Grundtons	auf dem Grundton *c*	auf *G*, der Quarte unterhalb des Grundtons	auf dem Grundton *c*	
	tritus-Cadenz	protus-Cadenz	tritus-Cadenz	protus-Cadenz in der Modulation durch ♭	mit ♭ leiterfremd mit ♮ leitereigen	im tritus

(*oleo*) kommt jetzt nicht zu ihrem eigentlichen Sitz auf *C*, der Quinte unterhalb des Tones *G* der Transposition, sondern auf *D*, der Quarte darunter. Dieses nothwendige Ergebniss hat aber noch eine weitere Folge. Die Cadenz des zweiten Hauptabschnittes (*hominis*) nimmt natürlich ihre normale Stellung, eine Quinte unter dem *a* der Transpositions-Lage ein. Und so kommt es, dass beide, die in der ursprünglichen Transpositions-Fassung an verschiedenen Stellen (auf *a* und *G*) lagern, nunmehr auf demselben Ton *D* ihren Sitz haben:

Cadenz des 2. Hauptabschnitts **D DEFEDE ED**

ho mi nis

Cadenz des 3. Hauptabschnitts **FG EFEDE ED**

o le o

In der Transpositions-Lage besitzt die Melodie gerade auch in diesen Cadenzen Mannigfaltigkeit und Eigenthümlichkeit der Bildung. Sie cadenzirt zuerst auf *a* — am Schluss der zweiten Distinction, und nachdem sie gleich nachher eine Terz höher auf *c* — beim Einschnitt innerhalb der dritten Distinction — cadenzirt hat, lässt sie schliesslich wieder nach nur kleinem Zwischenraum die Cadenz des dritten Hauptabschnittes eine Stufe unterhalb der ersten dieser drei auf *G* hinuntersinken. Die Wirkung ist um so stärker, als alle drei ganz gleich gebaut sind. Und noch eigenthümlicher wird sie durch folgendes: Die letzte dieser Cadenzen, zu deren Schlusston *G* die Melodie schliesslich als zu ihrem tiefsten, nur an dieser Stelle erreichten Punkt hinuntersteigt, ist zwar, wie die erste, eine protus-Cadenz. Aber nicht, wie diese, auf ihrem eigentlichen Sitz, dem (Transpositions-) Grundton *a* der protus-Tonart, sondern auf einem Ton (*G*), der sonst einen dem Charakter dieser Tonart fremden Schluss bildet, der eine protus-Cadenz nur mit Hülfe jener modulatorischen Ausweichung durch das ♭ gewinnen kann.

Die Einbusse an diesen Dingen, die die Melodie durch die Emendation erlitten hat, ist sehr bedeutend. Für die gegenwärtige Betrachtung, die sich auf dem Gebiet der Tonalität des Gesanges abspielt, tritt sie zurück hinter dem Umstand, dass nach vollbrachter Emendation die zweite der beiden protus-Cadenzen (*oleo*) an derselben, einer solchen Cadenz von Rechts wegen zukommenden Stelle der Tonleiter, auf dem Tone *D*, liegt wie die erste (*hominis*). Beide, vollkommen

übereinstimmend, von der gleichen typischen Structur, die eine kräftige Gliederung zu Wege bringt, schliessen nun zwei aufeinander folgende Hauptabschnitte in gleicher Weise mit einem protus-Schluss auf dem Grundton dieser Tonart ab. Sie haben unter den drei Cadenzen, die innerhalb der Melodie an der Stelle der stärksten Einschnitte — zwischen je zwei Distinctionen — stehen, noch dazu die Majorität. Nur einer dieser Einschnitte, der erste, wird durch eine andere Cadenz (*terra*) — am Schluss der ersten Distinction — auf *F* (= c der Transposition) gebildet, wie man sich aus einem bald zu ersehenden Grunde aus der 2. statt aus der 3. Reihe der Melodie-Darstellung überzeugen möge, und es ist nur ein kleinerer Einschnitt, — jener innerhalb der dritten Distinction — bei dem sich auf *exhilaret* gleichfalls eine solche Cadenz zeigt.

Welche Bedeutung die Schlüsse der Hauptglieder, der sogenannten Distinctionen, für die Tonalität einer Melodie haben, ist eine für die ganze Tonalitäts-Angelegenheit sehr wichtige Frage, die wir hier nicht zur Erörterung bringen können. Das meiste darüber haben wir noch zu lernen. In welcher besonderen Art die Angelegenheit aber angesehen werden konnte, wissen wir aus Angaben wie der im 11. Capitel von Guidos Microloge bei Gerbert II, 12a, letzt. Abs., Z. 1 ff., *Additur quoque* etc., und der anderen in Oddos Dialogus de musica bei Gerbert I, 257b, Z. 5 v. u. ff., *Plures autem* etc., die uns noch später im VIII. Abschnitt beschäftigen wird. Danach soll die Mehrzahl der Distinctionen einer Melodie nicht mit jedem beliebigen anderen Ton, sondern mit dem Ton endigen, der als Schluss- und Grundton des ganzen Gesanges dessen Tonart bestimmt. Das heisst mit anderen Worten, dass der Grundton des Gesanges durch die Ueberzahl solcher mit ihm ausgehender Distinctions-Schlüsse seine tonale Herrschaft im Inneren der Melodie geltend machen soll.

In diesem Sinne prädominirt nun im Innern der Melodie unserer Communio in Folge der Emendation der Ton *D*, der Grundton der protus-Tonart. Das kann bei dem Emendator sehr wohl den Glauben erweckt haben, die Melodie gehöre dieser Tonart an. Man muss sich nur vorstellen, dass er die Tonalität nicht für die Fassung, die er zu emendiren unternahm, bestimmt hat, sondern für die, die das Resultat seiner Emendation war. Die Emendation selbst kann er in zwiefachem Sinn unternommen haben. Entweder, indem er sie aus inneren Gründen für nothwendig hielt, wenn er nämlich das chromatische *Es* für einen Fehler ansah, der sich in die Melodie eingeschlichen hatte, gerade so wie Cotto vom *Fis* denkt (siehe S. 85

unten ff.). Und nun meinte er, durch die Beseitigung des Chromas, die er mit seiner Emendation bezweckt, dem Gesang seine ursprünglichere und reinere Form wieder zu geben. In diesem Falle würde er, unbekümmert um die Version, die er für fehlerhaft und verbesserungsbedürftig hielt, sich bei der Entscheidung über die Tonalität nur durch die Fassung seiner Emendation haben bestimmen lassen. Und es lag ihm dann sehr nahe, den tritus-Schluss dieser Transpositions-Version ebenfalls für einen Fehler zu halten. Zumal, wenn er ihm in der Gestalt mit dem ganzen Ton unterhalb des Grundtons vor Augen stand, in der er ihm ohnehin anrüchig erscheinen musste (siehe S. 149). Kein Wunder also, wenn ihm die innere Structur der gereinigten Melodie sagte, sie gehöre dem protus an, und sie müsse in dieser Tonart schliessen. Und wir werden aus jenen bereits gemeldeten Worten Oddos später ersehen, wie über die Gestaltung des Schlusses einer Melodie im Verhältniss zu ihrem Inneren gedacht werden konnte. Der Emendator konnte die Emendation aber auch nur aus äusseren Gründen der Zweckmässigkeit für angebracht halten. So, wenn er ohne Verständniss für das Chroma und seine Bedeutung und ohne Rücksicht auf die Frage, ob der chromatische Ton der Melodie eigentlich von Hause aus zukomme, ihn als irgendwie unzeitgemäss oder unzweckmässig, wie z. B. als ein Element, das bei der Ausführung des Gesanges Unzuträglichkeiten verursachte, durch die Emendation zu beseitigen suchte. Auch dann konnte er der Meinung sein, dass der Gesang in der Form, in der er aus der Emendation hervorging, seinen Schluss jetzt besser in der *D*-Tonart, die im Innern nunmehr in den Vordergrund tritt, zu finden habe.

Damit ist zwar die Geneigtheit, die Melodie dem protus zuzurechnen glaubhaft gemacht, die Berechtigung hierzu aber noch nicht gänzlich erwiesen. Diese müsste sich aus ihrem ganzen Verlauf ergeben, wenn man annehmen will, dass die Bestimmung der Tonalität im Einklang steht mit dem allgemeinen Verhalten der Melodie. Und in der That zeigt sich hier nichts, was dagegen Widerspruch erheben könnte, dass der Gesang, der bei anderen dem plagalen tritus zugeeignet ist, jetzt dem authentischen protus zugehören soll. Zunächst umfasst der Umfang, wie schon bei anderer Gelegenheit (S. 144) gesagt ist, die Töne *D*—*c*. Ohne die einstufige Erhöhung der Emendation an der zweiten Stelle würde er von *C*—*c* (= *G*—*g* der Transposition) reichen. Er kann ebensogut wie als der des plagalen tritus als der des authentischen protus gelten. Und die höhere Region dieser Töne wird von der Melodie in dem Maasse benutzt, wie es

ihr, die im Sinne des tritus plagal ist, als authentischer im Sinne des protus gebührt. Zwar verzeichnet das Strassburger Graduale diese Zugehörigkeit, die uns Guidos Tonar (siehe S. 52) meldet, nicht; wie denn solche Angaben nur selten in den Handschriften kirchlicher Gesangbücher zu treffen sind. Aber der authentische Charakter der Melodie tritt in ihr durchweg aufs deutlichste hervor. Nicht blos, dass im ganzen Verlauf der Melodie die Quinte *a* (= *e* der Transposition) über dem nunmehr als Grundton geltenden *D* häufig, auch mehrfach und nachdrücklich wiederholt und als höchster Punkt einer Melodiewendung hervortretend erscheint. Auch gleich in dem Anfang (*De fructu operum*), der zwar ganz dem Wesen des plagalen tritus entspricht, kann man gleichwohl durchaus auch das Walten des protus, und zwar ausgesprochenermaassen des authentischen protus sehen. Und ich bemerke hierzu, dass sich in den beiden typischen Melodien der Antiphonen-Psalmodie dieser beiden Tonarten, soweit ich diese aus älteren Quellen constatiren kann, die Anfangstöne der Communio wiederfinden, in denen jene Psalm-Melodien gerade übereinstimmen. Und daraus eben, dass der Gesang eine der beiden Erscheinungsformen des protus, die authentische, so consequent festhält, konnte man wohl ein Recht entnehmen, ihn ohne Scrupel im Sinne dieser Tonart zu deuten. Und wenn früher (S. 137 und 139) bei Besprechung der hinaufgerückten Partien der Communio von dem Festhalten an dem Ton *F* als einem für die Tonart charakteristischen Ton, anstatt ihn mit dem eine Stufe höher liegenden *G* zu vertauschen, die Rede war, so galt das im Sinne des protus. Denn nicht blos für den tritus ist *F* als dessen Grundton, sondern auch für den protus als dessen Terz von Bedeutung. Ist bei der Wahl dieses Tones in der That die Rücksicht auf die Tonalität wirksam gewesen, so widerspricht nichts der Annahme, dass es die Rücksicht auf die emendirte Melodie war, dass also der Emendator bei den spontanen Aenderungen in ihrem Inneren unter dem Eindruck d e r Tonart stand, die der Schluss ihr aufprägen sollte.

In diesen Zusammenhang gebracht, gewinnt nun eine sehr auffallende Erscheinung eine hervorragende Bedeutung. Sie zeigt sich an der Cadenz, mit der der erste Hauptabschnitt endigt (*terra*). Die Cadenz, die in der Transpositions-Fassung auf *c* ausgeht, müsste in der Lage der Strassburger Version (eine Quinte unter der Transposition) auf *F* stehen, wo die ihr entsprechende Cadenz innerhalb der dritten Distinction (*exhilaret*) auch thatsächlich steht (vergl. dazu S. 153 oben). Sie, die der tritus-Melodie einen Abschnitts-Schluss auf

dem Grundton giebt, würde auch der protus-Auffassung durchaus nicht widersprechen. Sie würde ganz im Sinne des protus zu einer Cadenz auf der Terz dieser *D*-Tonart, die durch die beiden Abschlüsse in *D* (*hominis* und *oleo*) ohnehin kräftig genug ausgeprägt ist. Daran war es aber noch nicht genug. Sie ist der Tonalität des protus noch in höherem Maasse dienstbar gemacht, sie ist auf *D*, den Grundton dieser Tonart selbst, gerückt und so in eine protus-Cadenz umgewandelt worden, wie man sich aus der 3. Reihe der Melodie-Darstellung im Vergleich zu der 2. und 1. Reihe überzeugen kann. Und als Zeugniss für das planvolle und bewusste des Vorgangs füge ich, worauf ich schon früher (S. 137) hindeutete, hinzu, dass unter der Einwirkung dieser Umbildung die ändernde Hand auch den Beginn des folgenden Abschnittes (*ut educas* etc.) in dem gleichen Sinn retouchirt hat. Aus dem Ton *F* auf *ut*, wie es dem *c* der Transposition entsprechend heissen sollte, hat sie den gleichen protus-Ton *D* gemacht, auf dem sie unmittelbar vorher die Melodie cadenziren liess.

Nach irgend einem anderen Grunde zu dieser tiefeingreifenden Aenderung, der nicht mit der Tonalität zusammenhinge, wird man vergeblich suchen. Auch spricht die Art und Wirkung der Aenderung selbst für einen solchen Grund. Denn durch sie wird die Tonart, in deren Sinn die Cadenz und der ihr folgende Ton umgebildet ist, der protus, nun auch dem noch übrigen der Haupteinschnitte und so der ganzen Melodie auf das nachdrücklichste imprägnirt. Nach dem Anfang des Gesanges, aus dem man von vornherein eine typische Wendung im authentischen Charakter dieser Tonart heraushören kann, schliesst nun gleich den ersten Hauptabschnitt eine Tonica-Cadenz, zu der die Melodie von der vorher gehörten Quinte *a* in natürlichster Weise und ganz im Charakter des authentischen protus hinabgleitet. Der folgende Abschnitt beginnt mit der Tonica, von der er in gleicher Art zu derselben Quinte als Höhepunkt hinaufsteigt. Und auf dieser spontan umgestalteten Cadenz und auf der des zweiten Hauptabschnittes, die von Hause aus auf dem Grundton *D* steht, und der des dritten, die in Folge des gebotenen einstufigen Hinaufrückens die gleiche Stelle einnimmt, also auf lauter protus-Cadenzen, die auf dem protus-Grundton *D* aufgebaut sind, beruht die gesammte Hauptgliederung der Melodie in ihre Hauptabschnitte. Stärker, als durch alles dieses, kann sich die Tonalität eines Gesanges in seinem ganzen Verlauf nicht aussprechen.

Wenn man sich jetzt vergegenwärtigt, dass die Strassburger Version abweichend von der Transpositions-Fassung des Grad.

Sarisbur. dem Ende der Melodie den protus-Schluss giebt, so wird man erkennen müssen, welchen Einfluss die Tonart, die sich in diesem zeigt, auf die Ausgestaltung der ganzen Melodie genommen hat. Nicht äusserlich ist die Melodie durch Anhängung des Schlusses dem protus blos zugewiesen. Sondern sie, die ohnehin im Sinne dieser Tonart gedeutet zu werden die Möglichkeit gab, ist ihr nun ganz unterthan gemacht.

Zur Evidenz wird das, wenn man die beiden Fassungen in der Art des S. 151 aufgestellten Schemas darstellt und mit einander vergleicht.

	Grundton und Tonart der Melodie.	Anfang der Melodie.	Cadenz des 1. Hauptabschnitts (*terra*).	Anfang des 2. Hauptabschnitts (*ut*).
Grad. Sarisbur.	*c*; tritus plagalis in der Transpositions-Lage	nach Art des tritus plagalis	auf dem Grundton *c* tritus-Cadenz	mit dem Grundton *c*
Strassburger Graduale	*D*; protus authentus in der ursprünglichen Lage	im Sinn des protus authentus	auf dem spontan gewählten Grundton *D* protus-Cadenz	mit dem spontan gewählten Grundton *D*

	Cadenz des 2. Hauptabschnitts (*hominis*).	Cadenz bei dem Einschnitt innerhalb des 3 Hauptabschnitts (*exhilaret*).	Cadenz des 3 Hauptabschnitts (*oleo*).	Schluss der Melodie.
Grad. Sarisbur.	auf *a*, der Terz unterhalb des Grundtons protus-Cadenz	auf dem Grundton *c* tritus-Cadenz	auf *G*, der Quarte unterhalb des Grundtons protus-Cadenz in der Modulation durch ♭	auf dem Grundton *c* mit ♭ leiterfremd } im tritus mit ♮ leitereigen } im tritus
Strassburger Graduale	auf dem Grundton *D* protus-Cadenz	auf *F*, der Terz oberhalb des Grundtons tritus-Cadenz	auf dem durch das Hinaufrücken der Emendation gewonnenen Grundton *D* protus-Cadenz	auf dem Grundton *D* mit anderer Wendung und Cadenz auf *confirmet* als im Grad. Sarisbur.

Ich habe im ganzen Verlauf dieser Darstellung angenommen und sie darauf zugespitzt, dass die protus-Version, wie sie im Graduale von Strassburg steht, entstanden ist aus einer tritus-Fassung von der Art wie die im Grad. Sarisbur. überlieferte. Und es wurde dann wahrscheinlich gemacht, dass der Urheber der Strassburger Version in folgender Weise vorgegangen ist:

1) Angeregt durch die auf *oleo* in Folge seiner Emendation entstandene *D*-Cadenz, und in Folge des so entstandenen Uebergewichts solcher *D*-Cadenzen an den Haupteinschnitts-Stellen, sah er in dem Gesang eine Melodie des protus, womit ihm auch dessen sonstiges Verhalten vereinbar schien. 2) Demgemäss gab er ihm einen protus-Schluss anstatt des vorgefundenen tritus-Schlusses. 3) Zu noch stärkerer Ausprägung des protus im Inneren der Melodie verwandelte er die tritus-Cadenz des ersten Abschnittes (*terra*) in eine protus-Cadenz.

Erwiesen ist diese Umwandlung zwar nicht als das allein mögliche Verhältniss zwischen den beiden Versionen. Erwiesen ist auch nicht der Gang, den die Umwandlung nach der obigen Voraussetzung genommen hat. Aber sie ist ein Prozess, durch den sich die Nebeneinander-Existenz der beiden Fassungen auf eine uns plausible Weise erklärt.

Es wäre in einem Fall wie diesem freilich besonders wünschenswerth, zu einem bestimmteren Resultat zu kommen. Gilt es doch der überaus wichtigen Tonalitäts-Angelegenheit und der Entstehung abweichender, namentlich in Bezug auf die Tonart verschiedener Ueberlieferungen. Und verquickt ist dieses Interesse obendrein mit dem anderen oben geltend gemachten, auch nach dieser Richtung Sinn und Anschauung der Emendatoren kennen zu lernen.

Um ein sichereres Ergebniss, ja auch nur eine grössere Wahrscheinlichkeit zu erlangen, bedürfte es vor allem der Kenntniss der Quellen, aus denen die beiden Versionen geschöpft haben könnten. Und dann müsste man wissen, in welcher Art diese Quellen benutzt worden sind, im Allgemeinen sowohl wie in gewissen Kreisen, und speciell in den Büchern, in denen uns die beiden Versionen überliefert sind. Dazu müsste man aber ihren ganzen Inhalt untersuchen, ob er einheitlich oder unter verschiedenen Gesichtspunkten redigirt ist. Denn dass sich in solchen Büchern, die lauter einzelne Gesänge enthalten, und in denen sich doch immer ein Stück der ganzen, langen Tradition verkörpert, denen ferner die verschiedenartigsten Quellen zuflossen, Redactionen und Emendationen mannigfachster Art und

Notirungen einfach nach dem Gehör oder solche, die der einstmaligen Aufzeichnung nach dem Gehör mehr treu geblieben sind, zusammenfinden, ist doch nicht unwahrscheinlich. Doch das sind Aufgaben für die Zukunft, für die wir ja gerade an Untersuchungen wie den gegenwärtigen erst lernen wollen.

Darum aber hat man inzwischen das Bedürfniss und die Pflicht, bis zu dem im Augenblick erreichbaren vorzudringen. Das heisst in diesem Falle, das Verhalten der beiden Versionen zu einander ganz für sich in allen Einzelheiten zu untersuchen, die Consequenzen aus jeder derselben zu ziehen, und dann alle auf ihre Wechselwirkungen hin zu prüfen, wie es sich bei solchen Untersuchungen eigentlich von selbst versteht. Das ergab aber, gerade weil kein weiteres Vergleichsmaterial zur Hand ist, und ohne die allgemeine Vorkenntniss solcher Vorgänge, so vielerlei und so verwickelte Combinations-Möglichkeiten, die immer zwischen allerhand Vermuthungen im Kreise herum, anstatt zu immer bestimmteren Ergebnissen vorwärts, führten, dass es sich nicht lohnt die weitschweifigen Versuche mitzutheilen.

Gleichwohl lassen sich ein paar Thatsachen feststellen, durch die die Wahrscheinlichkeit des oben ausgesprochenen Verhältnisses zwischen den beiden Versionen sich in demselben Maasse erhöht, als die Zahl anderer Möglichkeiten verringert wird.

Es kann nicht — in umgekehrtem Verhältniss, als angenommen — eine tritus-Version wie die des Grad. Sarisbur. aus der protus-Fassung, wie sie das Strassburger Graduale hat, entstanden sein. Ich spreche nicht von irgend einer beliebigen uns unbekannten tritus- und einer ebensolchen protus-Version, sondern ausdrücklich von diesen beiden bestimmten, wie sie uns aus den genannten beiden Büchern vorliegen. Die Zeit der Aufzeichnungen muss natürlich aus dem Spiele bleiben. Denn, obwohl das Strassburger Graduale um etwa zwei Jahrhunderte jünger ist, könnte es dennoch ältere Quellen als das andere benutzt haben. Es handelt sich vielmehr nur um den Wortlaut der Fassungen selbst, aus denen wir Aufschlüsse gewinnen wollen.

Wenn die Melodie des Grad. Sarisbur. aus der des Strassburger Graduale abgeleitet sein sollte, so müsste das vermittelst der Transposition der letzteren Fassung in die höhere Quinte, d. h. in die Lage, in der sich das Grad. Sarisbur. zu ihr befindet, geschehen sein. Dabei müsste eine Stelle anders behandelt werden, die Wendung auf dem unmittelbar vor dem Schluss befindlichen *hominis*, die uns schon

früher beschäftigt hat. Weil in ihr die 6. Stufe über dem Grundton *D* nicht, wie sonst im Verlauf der Melodie als ♭, sondern als ♮ vorkommt, müsste sie nicht in die höhere Quinte, sondern in die höhere Quarte versetzt werden, wenn die gleichen Tonverhältnisse entstehen sollten. Es ist die Umkehrung des Vorgangs, den wir constatirten, als wir davon ausgingen, dass die Strassburger Version aus der des Grad. Sarisbur. abgeleitet sei. Damals erschien uns diese Wendung in der Strassburger Melodie — freilich ohne Noth — um eine Stufe gegenüber der sonstigen Lage dieser Fassung in die Höhe gerückt (S. 140 unten f.). Wenn nun bei der jetzt angenommenen Ableitung die Wendung aus der Lage, die sie in der Strassburger Melodie hat, in die höhere Quarte versetzt wird, so erscheint sie in der abgeleiteten Fassung in derselben Lage, in der sie das Grad. Sarisbur. auch wirklich hat. Was mit ihr zum Zwecke ihrer treuen Wiedergabe vorgehen musste, ist es also nicht, wodurch die Möglichkeit dieser Ableitung ausgeschlossen ist.

Dem Anscheine nach verlangte noch eine andere Stelle, die Silbe *hi* von *exhilaret*, die gleiche Behandlung, da die Strassburger Handschrift auch auf ihr in der Wendung *c* ♮ ♮ *a* den Ton ♮ zeigt. Das Grad. Sarisbur. hat dafür die drei Töne *gff*. Und um nichts zu verschweigen, wo es auf peinliche Genauigkeit ankommt, sei auch auf den in der Strassburger Version überschüssigen vierten Ton hingewiesen. Man kann ihm aber nur die Bedeutung einer Variante beimessen, wie sie oft genug vorkommt, und wie sie in anderer Form auch in den Gradd. Reims (*gef*) und Pothier (*ca*♭) erscheint, die den überschüssigen Ton der Strassburger Version an zweiter Stelle verwenden. Dieser Zusatz kommt für unsere Frage also gar nicht in Betracht. Das in der Wendung vorhandene ♮ hingegen hätte, weil es den Zwang ausübt, die Lage der Transposition zu ändern, wirkliche Bedeutung für uns, wenn es ächt wäre. Das ist aber fraglich. Denn dieser Ton stört die sonstige Uebereinstimmung zwischen beiden Versionen. Er müsste entsprechend dem Ton *f* des Grad. Sarisbur., das sich in dessen Umgebung ja doch in der gewöhnlichen Quinten-Lage über der Strassburger Melodie befindet, ♭ heissen. So heisst er auch wirklich im Grad. Pothier, und im Grad. Reims steht in entsprechender Weise *f*. Es ist daher auch möglich, dass in der Strassburger Handschrift das Erniedrigungs-♭ vor dem Ton ♮ nur vergessen, und dass ♭ zu lesen ist. Sollte das ♮ dennoch ächt sein, so würde durch die nun erforderliche Quarten- statt der Quinten-Transposition die Wendung auf *hi* eine Stufe tiefer zu liegen

kommen, als sie das Grad. Sarisbur. hat. Aber bei der Unsicherheit dieses Tones müssen wir diese Stelle ausser dem Spiele lassen und dürfen keinenfalls aus ihr einen Grund gegen die Möglichkeit der vorausgesetzten Ableitung herholen.

Wie steht es aber mit den Stellen, die in dem Grad. Sarisbur. das ♭ haben, mit den Tönen auf *educas panem de* und mit der grösseren Stelle *faciem in oleo* etc.? Wenn man bei dem Versuch, die Melodie des Grad. Sarisbur. aus der Version des Strassburger Buches abzuleiten, an diese Stellen gelangt, wird man bei ihnen die Transposition in die höhere Quinte, die doch zu Grunde liegen muss, aufgeben und mit der Lage in der höheren Quarte vertauschen, in der sie sich im Grad. Sarisbur. thatsächlich befinden? Keineswegs, da sich ja ihre Tonverhältnisse in der höheren Quinte genau, und zwar ohne ♭ zu verwenden, wiedergeben lassen. Wer sollte wohl auf den Gedanken kommen, was sich in dieser normalen Transpositions-Lage ohne Alteration eines Tones ausdrücken lässt, in eine andere, die um eine Stufe tiefere Quarten-Lage, hinunter zu rücken, die den Ton ♭ erheischt und das Intervall an den Berührungspunkten mit der Quinten-Lage verändert? Wie könnte also aus der Strassburger Fassung dieser Stellen die entstehen, die das Grad. Sarisbur. ihnen giebt? Man sieht, die Annahme, dass die Melodie des Grad. Sarisbur. aus der des Strassburger Graduales entstanden sein könne, ist eine pure Unmöglichkeit. Die Melodie, die sich aus dieser ableiten liesse, würde eine ganz andere Physiognomie bekommen. Und gegenüber der Haltlosigkeit dieser Hypothese erinnere man sich, was sich bei der Annahme des entgegengesetzten Verhältnisses, der Ableitung der Strassburger Version aus der des Grad. Sarisbur. ergab. Da erschien das eigenthümliche Verhalten der Strassburger Fassung als eine Nothwendigkeit. Da musste in den Partien, die in dem Grad. Sarisbur. ♭ haben, die Lage der tieferen Quinte mit der der tieferen Quarte vertauscht werden. Aus diesem Unterschied, der zwischen den Consequenzen der beiden Annahmen offenbar wird, spricht doch ein gutes Stück Wahrscheinlichkeit für die, dass die Strassburger Version aus einer Fassung wie der im Grad. Sarisbur. überlieferten abgeleitet ist.

Und das giebt uns Veranlassung, hier gleich einen allgemein gültigen Satz aus den voraufgegangenen Ausführungen abzuleiten und aufzustellen. Versionen, die sich, wie hier das Grad. Sarisbur., in der Transpositions-Lage, eine Quinte über der ursprünglichen Lage befinden und, um den chromatisch alterirten Ton auszudrücken,

sich der Töne ♭ neben ♮ bedienen, können niemals entstanden sein aus Versionen, die sich, wie hier das Strassburger Graduale, in der ursprünglichen Lage, also eine Quinte tiefer befinden und durch partielles Hinaufrücken um eine Stufe den chromatischen Ton *Es* (= ♭ der Transposition) verwischen. Das gleiche gilt, wie ich als selbstverständlich hinzufüge, von Versionen, die in der Quarten-Transposition stehen und zu dem gleichen Zweck ♮ neben ♭ benutzen. Sie können ebensowenig entstanden sein aus Fassungen, die in der ursprünglichen Lage stehen, und nach der im IV. Abschnitt (S. 99 ff.) behandelten Cottonischen Methode einzelne Melodietheile eine Stufe hinabrücken, um in ihnen den chromatischen Ton *Fis* (= ♮ der Transposition) zu verwischen.

Hingegen ist das umgekehrte, die Ableitung einer Emendations- aus einer Transpositions-Fassung in beiden diesen Fällen möglich, wenn damit auch keineswegs gesagt werden soll, dass die mit dem partiellen Hinauf- oder Hinabrücken operirenden Emendations-Versionen als Voraussetzung eine Transpositions-Version haben müssen. Und zwar kann, wenn man sich den Vorgang überlegt, die Emendation, falls sie wirklich von einer, wie wir wissen, ♭ neben ♮ benutzenden Transpositions-Fassung ausgeht, einen zwiefachen Weg nehmen. Entweder verrückt der Emendator, sei es auch nur in Gedanken, in der Transpositions-Fassung selbst schon die Partien, die den chromatischen Ton enthalten, um eine Stufe. Ist ihm ♭ (= *Es* der ursprünglichen Lage), wie in dem bei unserer Commun. *De fructu operum* vorliegenden Fall zutreffen würde, der zu beseitigende chromatische Ton, so rückt er die Partien, die ihn benutzen, um eine Stufe nach oben, und die Melodie enthält nun in allen ihren Theilen, auch in diesen hinaufgerückten, nur noch den Ton ♮. Gilt ihm ♮ (= *Fis* der ursprünglichen Lage) als der zu beseitigende chromatische Ton, so rückt er die Stellen, wo er vorkommt, eine Stufe nach unten, und die Melodie enthält überall nur noch ♭. Hiermit ist das wesentliche der Emendation eigentlich schon geschehen. Das Chroma ist beseitigt. Denn es ist nur vorhanden, wenn in der Melodie zu gleicher Zeit ♭ und ♮ erscheinen, nicht aber, wo, wie in der so emendirten Transpositions-Fassung, nur eines von beiden benutzt wird. Und es wäre, nicht blos theoretisch betrachtet, an und für sich möglich, dass solche emendirten Transpositions-Fassungen auch wirklich ausgeführt, aufgeschrieben und in dieser Form in die Ueberlieferung übergegangen sind. In der Melodie-Darstellung S. 67 kann man einen thatsächlichen Fall dieser Art

beobachten, der sich im Grad. Reims befindet. Da zeigt die 1. Reihe aus der Transpositions-Version des Grad. Sarisbur. eine Stelle (*Domini*) aus dem V. des Allel. *Laetatus sum*, die als einzige in der ganzen Melodie den Ton ♭ benutzt; sonst ist immer ♮ verwandt. Die Version des Grad. Reims (2. Reihe) überliefert den Gesang ebenfalls in der Transpositions-Lage. Sie hat die Emendation an dieser Lage ausgeführt, indem sie die Stelle um eine Stufe in die Höhe rückt und so das ♭, das im Grad. Sarisbur. erscheint, beseitigt. Weniger wahrscheinlich erscheint es mir, dass an Transpositions-Fassungen auch solche Emendationen ausgeführt und aufgezeichnet wurden, welche durch partielles Hinabrücken den Ton ♮ (dem in der ursprünglichen Lage das chromatische *Fis* entspricht) ausgemerzt haben und Melodien ergeben, die nur ♭ enthalten, weil es eben der Ton ♭ ist, der dadurch in Permanenz erklärt wird. Gleichwohl sind uns Gesänge in der Transposition überliefert, die nie ♮, sondern immer nur ♭ benutzen, ohne dass ein anderweitiger Grund ersichtlich ist, der die Transposition nöthig gemacht hätte (ich erinnere an die in der Anmerkung auf S. 50 erwähnte Aufzeichnung des Allel. *Dulce lignum*). Welche Bewandtniss es damit hat, und ob man in ihnen Emendationen der genannten Art sehen könnte, ist mir bisher nicht klar geworden.

Die so emendirte Transpositions-Fassung wird nun in die ursprüngliche, als normal geltende tiefere Lage, d. h. je nach der Tonart in die Lage der finales *D*, *E*, *F*, *G* gebracht. War sie von dem Emendator nur in Gedanken gemacht worden, so geschieht ihre Versetzung in die Tiefe von ihm selbst. War sie aber in Wirklichkeit ausgeführt, so konnte auch ein anderer nachträglich diese ihm fertig vorliegende Fassung in die ursprüngliche Lage versetzen. Ein Hinderniss es zu thun, oder ein Grund, sie in der Transpositions-Lage zu belassen, ist, von Seiten der chromatischen Töne wenigstens, nicht mehr vorhanden, da die von deren Spiegelbildern bereits in dieser Lage befreite Melodie von den beiden Tönen entweder nur noch ♭ oder nur noch ♮ enthielt. So wurde sie nun in die tiefere Quinte versetzt, wofern in ihr das ♭ beseitigt war, und nur noch ♮ verblieb; in die tiefere Quarte, wenn ♮ getilgt und nur noch ♭ vorhanden war. Und zwar geschah dies ohne Abweichung von diesen Lagen, wofern nicht ein anderweitiger Grund dies gefordert hätte, da ja die Emendation die nothwendigen Rückungen schon an der Transpositions-Fassung vorgenommen hatte. So ist also in dem einen Fall das *Es*, in dem andern das *Fis* durch die Emendation beseitigt, die ohne sie

in der ursprünglichen Lage der Melodie neben *E* und *F* erschienen wären.

Dieses ist der eine Weg von den Transpositions-Versionen zu den Melodien, die in ursprünglicher Lage die Hand des Emendators zeigen, ein Weg, der gewissermaassen durch ein unter Umständen auch ausgeführtes Mittelstadium hindurchführt.

Der andere geht direct von der Transpositions-Fassung zu der ursprünglichen Lage, eine Quinte oder Quarte unter ihr. Indem der Emendator die Melodie aus der Transposition in diese Lage bringt, vollzieht er an ihr zugleich die Emendation durch das partielle Hinauf- oder Hinabrücken um eine Stufe, je nachdem es gilt, das chromatische *Es* oder *Fis* zu beseitigen.

Damit soll nun etwa, wie schon vorher angedeutet, nicht gesagt sein, dass die Emendations-Fassungen überhaupt aus Transpositions-Versionen entstanden sind, dass also der Emendator immer solche Transpositions-Versionen vor sich gehabt hat. Es soll nur die Möglichkeit ausgesprochen werden, dass Emendationen auch von hier aus den Weg genommen haben, obwohl es eigentlich überflüssig erscheint, auf Grund von Transpositions-Fassungen, in denen die chromatischen Töne in ihrer wirklichen Gestalt als *Es* und *Fis* schon verschwunden und durch ♭ und ♮ ersetzt sind, noch Emendationen vorzunehmen. Doch erinnere man sich an das S. 162 unten und f. gesagte, wonach, wie in dem Fall des Grad. Reims, die Emendation an der Transpositions-Fassung selbst behufs der Beseitigung des Tones ♭ ausgeführt ist, und vergleiche auch das früher (S. 136) zu diesem Fall bemerkte. Als das natürliche erscheint vielmehr, dass die Emendation, die wir, wie in allen von uns beobachteten Fällen, an den in der ursprünglichen Lage der Tonarten befindlichen Melodien vollzogen sehen, auch direct an diese Lage anknüpft. Wenn sich der Emendator die Gesänge in ihr vorstellt, so nehmen die chromatischen Töne ihre eigentliche Stelle in der Tonleiter als *Es* und *Fis* ein, wo sie ihm von seinem Standpunkt aus sicher als eine ungehörige Erscheinung, die beseitigt werden muss, gelten. So war es bei Cottos Emendation der Commun. *Beatus servus*, durch die er den Ton *Fis* aus der Melodie vertilgt. Und so werden wir es weiter unten (im VIII. Abschnitt) in noch früherer Zeit finden. Und dort wird man, wie ich ausdrücklich bemerke, auch sehen, dass uns die Emendation, die den Zweck hat chromatische Töne auszumerzen, eher von einem Schriftsteller bezeugt ist als die Transposition, die das Chroma nur scheinbar beseitigt, es in der That aber durch ♭ neben ♮ ersetzt.

Und noch eines: In allen vorhergehenden Untersuchungen über Emendationen wurden immer die Emendations- mit Transpositions-Fassungen verglichen, und es wurde die hinauf- oder hinuntergerückte Lage der emendirten Stellen nach der Transpositions-Version bestimmt. Das könnte auch hier den Anschein erweckt haben, als sei gemeint, dass die Emendationen immer auf Transpositionen zurückgehen. Diesen Sinn sollte der Vergleich niemals haben. Es war vielmehr einfach nothwendig, die Transpositions-Versionen herbeizuziehen und mit ihnen die Emendationen zu vergleichen, um beides, die chromatischen Töne sowie die Lagenverschiebung und die damit beabsichtigte Verwischung der chromatischen Töne zu constatiren. Und der Vergleich hatte immer nur die Bedeutung: Die Emendation ist an einer Melodie geschehen, die in denselben Tonverhältnissen gesungen wurde, wie sie uns in der Transpositions-Fassung bewahrt sind. Nicht aber die, dass die Emendation die Lage der Transposition zum Ausgangspunkt genommen und eine solche Transpositions-Fassung als Vorlage benutzt hat. Ob freilich im einzelnen Fall, und in welchem die Emendation nicht auch von der Transposition ausgegangen ist, muss wenigstens vor der Hand dahingestellt bleiben.

Welchen der Wege die Emendation nun auch genommen haben mag, ihr Wesen und Zweck ist stets derselbe. Es sollen durch einstufiges Hinauf- und Hinabrücken einzelner Melodietheile die chromatischen Töne aus ihnen entfernt werden, die man das eine Mal unter der Maske von ♭ und ♮ der Transposition noch durchschimmern gesehen hätte, denen man das andere Mal als *Es* neben *E* oder *Fis* neben *F* direct ins Auge geblickt hat.

Und ich wiederhole hier, was ich schon (S. 58 unten und f.) bei der ersten Besprechung unserer Communio gesagt habe. Emendations-Fassungen, durch die die chromatischen Töne ausgemerzt wurden, sind immer eine Ausgabe zweiter Hand. Sie gehen zurück auf ältere Fassungen, in denen diese Töne bewahrt wurden. Dabei bleibt dahingestellt, in welcher Weise die das Chroma conservirenden Fassungen zu der Kenntniss des Emendators gekommen sind. Es kann das auf dem Wege der mündlichen Tradition geschehen sein, so dass er sich die Melodien nur nach der Vorstellung vor die Seele führt. Oder auf dem Wege der unzulänglichen Neumenschrift, die ja doch auch der Hülfe der mündlichen Ueberlieferung nicht entbehren kann. Oder aber vermittelst einer unzweideutigen, die Tonhöhe genau wiedergebenden Niederschrift, durch die die

mündliche Tradition — ohne ausgeschlossen zu sein — entbehrlich wird, und bei der sich freilich die Nothwendigkeit einstellt, die Melodien in der Transpositions-Lage zu notiren. Von der Art der Uebermittelung der Melodien wird noch weiter unten (im XI. Abschnitt) die Rede sein.

Die Frage, ob die Fassung, die das Grad. Sarisbur. unserer Commun. *De fructu operum* giebt, aus der Version des Strassburger Buches abgeleitet sein könnte, ist zwar schon im verneinenden Sinn entschieden. Gleichwohl ist dazu noch etwas anderes zu bemerken. Der Schluss des ersten Hauptabschnittes (*terra*), der in der Strassburger Melodie eine protus-Cadenz auf *D* ist, würde bei der für die Ableitung anzunehmenden Transposition wieder eine protus-Cadenz, eine Quinte höher, auf *a* ergeben, nicht aber die Cadenz, die im Grad. Sarisbur. auf *c* steht. Was hätte wohl der Grund sein können, sie von *a* um eine Terz in die Höhe nach *c* zu rücken? Und damit berühren wir einen zweiten wichtigen Punkt, den Schluss und die Tonart der Melodie.

Die Melodie, die sich in der oben bezeichneten Weise aus der protus-Fassung des Strassburger Graduales ergiebt, würde niemals eine tritus-Melodie werden können, die sie im Grad. Sarisbur. ist. Denn, wie wir sahen, wird die Versetzung in die höhere Quinte alle ihre Theile ergreifen. Die Ausnahme, die die Wendung auf dem kurz vor dem Schluss befindlichen *hominis* macht — von dem zweifelhaften Fall der Silbe *hi* von *exhilaret* gar nicht zu reden — kommt, wie wir gleich sehen werden, nicht in Betracht. Was würde nun durch die Quinten-Transposition entstehen? Eine Melodie, die in allen Haupteinschnitten (1. *terra*, 2. *hominis*, 3. *oleo*) und auch am Schluss in *a* cadenzirt. Lauter protus-Cadenzen also auf dem in der Transpositions-Lage zum protus-Grundton gewordenen *a*. Zwar würde die Melodie zu Anfang und auch sonst in ihrem Verlauf, wie früher bemerkt, sich in einem Sinne bewegen, der auch dem plagalen tritus eignet. Zwar würde der kleinere Einschnitt auf *exhilaret* die tritus-Cadenz (auf *c*) behalten, die er in der Strassburger Version (auf *F*) hat. Aber was will das sagen gegen die Macht der Thatsache, dass sämmtliche Hauptabschnitte auf *a* ausgehen, und mit ihnen der Schluss der ganzen Melodie? Was so gegliedert ist, konnte nur als protus-Melodie aufzufassen sein. Woher sollte die Anregung kommen, dieser Melodie einen tritus-Schluss anzuhängen, sie im Innern ganz nach der Art des tritus umzumodeln und die protus-Cadenz auf *a*, die ihr erster Abschnitt auf *terra* hat, zu einer tritus-Cadenz auf *c* zu machen?

Aus der Strassburger protus-Fassung konnte also eine tritus-Fassung nicht entstehen, nicht blos nicht die des Grad. Sarisbur., sondern überhaupt keine tritus-Fassung, wofern nicht ganz andere Ursachen den Tonalitäts-Wechsel bewirkt hätten, die sich unserer Kenntniss entziehen.

Hingegen ergiebt sich der Wandel der tritus-Fassung, wie sie das Grad. Sarisbur. überliefert, in die protus-Fassung des Strassburger Graduale als etwas mögliches und begreifliches. Denn haben wir erst Sinn und Zweck der Emendation, durch die die Strassburger Version entstanden ist, verstanden, ist uns also die Ableitung dieser Emendations-Fassung selbst aus der anderen als ein glaubwürdiger Process erschienen, so können wir auch den Tonalitätswechsel begreifen als eine Folge der Emendation, als den weiteren Process, den ich S. 152 ff. geschildert und S. 158 ad 1) bis 3) kurz formulirt habe.

Die ganze Ausführung über das Verhältniss der protus- zur tritus-Melodie, die nachgewiesene Unmöglichkeit der Ableitung der tritus- aus der protus-Fassung und der Nachweis der Möglichkeit des umgekehrten Verhältnisses galt, wie S. 159 auch ausdrücklich bemerkt, nicht jeden zwei beliebigen Versionen dieser Tonarten, sondern nur denen, die uns durch das Strassburger Graduale und das Grad. Sarisbur. überliefert sind. Jetzt aber fragt sich noch, ob die Melodie des Strassburger Buches nicht auch aus einer tritus-Fassung abgeleitet sein kann, die anders geartet ist, wie die des Grad. Sarisburiense.

Es hat zunächst den Anschein, als liesse sich in der That eine solche construiren, nämlich eine Melodie, die in allen Theilen eine Quinte höher liegt als die Strassburger. Nur müsste auch hier wie dort jene Wendung auf dem zweiten *hominis* — von *hi* in *exhilaret* ist auch hierbei wegen der Unsicherheit des ♮ abzusehen — die Lage der höheren Quarte haben. In dieser hypothetischen Melodie würden die Partien, die im Grad. Sarisbur. das ♭ benutzen, sich eine Stufe höher als dort befinden und keinen Gebrauch von dem ♭ machen. Und was nun durch einfache Versetzung der ganzen hypothetischen Melodie in die tiefere Quinte entstände, wäre natürlich eine Melodie in der Lage und von der Gestalt des Strassburger Buches. Nur die Wendung auf *hominis* würde eine Stufe tiefer als dort zu liegen kommen, da kein Grund vorhanden ist, sie nur um eine Quarte in die Tiefe zu versetzen. Diese kleine Abweichung tritt aber zurück gegen einen viel bedeutenderen Umstand. Diese hypothetische Melodie, aus der die Strass-

burger Fassung in der genannten Weise abgeleitet worden wäre, wäre gar keine tritus-Melodie, wie wir es in unserer Annahme doch voraussetzten. Sie wäre eine protus-Melodie wie diese selbst. Denn gleich der S. 159 ff. aus der Strassburger Fassung abgeleiteten Melodie hätte sie an allen ihren grossen Einschnitten lauter protus-Cadenzen, mit denen ein tritus-Hauptschluss, selbst wenn man ihn voraussetzen möchte, nicht vereinbar ist.

Trifft diese künstlich construirte Melodie auf unsere Frage also überhaupt nicht zu, so existirt thatsächlich noch eine andere wirkliche tritus-Version. Das ist die des Grad. Reims, die wie die Melodie des Grad. Sarisbur. in der Transpositions-Lage auf *c* steht. Sie stimmt mit ihr im grossen und ganzen überein, nur, wie S. 55 gesagt, in dem für uns am wesentlichsten nicht. Ueberall, wo das Grad. Sarisbur. den Ton ♭ als Ausdruck des chromatischen *Es* der in der ursprünglichen *F*-Lage des tritus befindlichen Melodie benutzt, hat sie ♮, z. B. in der ersten, kurzen Stelle, in der dort das ♭ begegnet:

Reims **d c ♮**

Sarisbur. **d c ♭**

pa-nem de

Was aus dieser tritus-Fassung durch Versetzung in die Lage des Strassburger Graduales, d. h. in die tiefere Quinte, entsteht, kann man aus der Melodie des Grad. Pothier erkennen, die sich in dieser Lage befindet. Eine Melodie, die sich ohne jede Ablenkung fortwährend eine Quinte unter der Transpositions-Fassung bewegt, da ja in dieser nirgends der Ton ♭ vorhanden ist, der das einstufige Hinaufrücken in die Lage der tieferen Quarte forderte oder auch nur vertrüge, wie z. B. in der oben mitgetheilten Stelle, die in dem Grad. Pothier erscheint als

G F E

wofür das Strassburger Buch hat **a G F**

pa-nem de

entsprechend den Tonverhältnissen des Grad. Sarisburiense. Eine Melodie ferner, die die Cadenzen ihrer drei ersten Hauptabschnitte folgendermaassen bildet: 1. auf *F* (*terra*), 2. auf *D* (*hominis*), 3. auf *C* (*oleo*), und die natürlich auch als Hauptschluss eine Cadenz auf dem Grundton des tritus *F* hat. Eine Melodie also die in jeglicher

Beziehung ganz anders geartet ist, als die des Strassburger Graduales. Die Strassburger Version aber mit ihrem partiellen Gebrauch der um eine Stufe erhöhten Lage, mit ihren protus-Cadenzen, mit dem in ihrem Inneren sich von selbst ergebenden und bewusst hineingetragenen protus-Charakter und mit ihrem Schluss im protus, kann aus solcher tritus-Melodie nicht geflossen sein. Wenn sie aus einer tritus-Fassung wirklich entstanden ist, so konnte das nur eine solche sein, die wie die des Grad. Sarisbur. in Bezug auf die Verwendung des ♭ neben dem ♮ beschaffen ist. Denn — das wissen wir genugsam — der Zweck einer Emendation wie die des Strassburger Buches ist gerade der, das in der Transposition durch ♭ neben ♮ ausgedrückte Chroma vermittelst des partiellen einstufigen Hinaufrückens zu verwischen. Und wieder aus diesem Process sahen wir alles das herauswachsen, was wohl geeignet erscheint, die tritus-Melodie in eine protus-Melodie umzuwandeln.

Und da ist es denn doch immerhin von Bedeutung, dass eine solche tritus-Fassung, die in der Transpositions-Lage ♭ neben ♮ verwendet, schon aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts bezeugt ist, während wir von der Zugehörigkeit der Melodie zum protus erst später, durch Guidos Tonar, hören, obwohl wir freilich nicht wissen können, ob die Melodie, die er im Auge hat, überhaupt eine Emendations-Version war, und ob sie mit demselben protus-Schluss wie die Melodie des Strassburger Buches endigte. Cotto, in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, verlangt, wie wir früher (S. 56) sahen, die Transposition der tritus-Melodie nach *c*, weil in dieser Lage eben das ♭ den chromatischen Ton *Es* ersetzen soll, der in der ursprünglichen Lage des Gesanges auf der finalis *F* erscheinen würde. Und noch früher fordert Berno (siehe ebenda) dasselbe. Dass er die Communio dem tetrardus zurechnet und in der Transpositions-Lage ♮ zum Vertreter des chromatischen *Fis* der ursprünglichen *G*-Lage macht, verschlägt nichts. Es steht nichts im Wege, dass die tetrardus-Melodie, die er im Auge hat, in jeder Beziehung dieselbe ist, wie die von dem zeitlich ihm nahestehenden Cotto transponirte tritus-Melodie, wobei ich von der mehrfach erwähnten eventuellen Divergenz hinsichtlich des mit dem Ganzton oder dem Halbton unterhalb des Grundtons gebildeten Schlusses absehe. In der Transpositions-Fassung stimmen dann beide überein, wie auch umgekehrt ein und dieselbe transponirte Melodie ebensowohl als tetrardus- wie als tritus-Melodie gedeutet werden konnte, und gedeutet worden ist. Die gleichfalls in der Transposition auf *c* überlieferte Melodie des Antiphon. von Montpell.

kann ich nicht herbeiziehen, weil mir ihr Verhalten im Innern nicht bekannt ist.

Das Weiterbestehen der Transpositions-Fassung bis ins 14. bis 15. Jahrhundert, ist durch den Monachus Carthusiensis gewährleistet. Er erwähnt, wie früher (S. 61) gesagt, den chromatischen Ton *Es* in der sehr entscheidenden Cadenz auf *oleo*, dessentwegen die Transposition nöthig wird. Die Zurechnung zum 2. modus (protus plagalis), die der Autor nach dem Coussemakerschen Text aussprechen würde, ist S. 143 ff. mit grosser Wahrscheinlichkeit als Lesefehler, als richtige Lesart aber die Zurechnung zum 6. modus (tritus plagalis) nachgewiesen.

So existirte schon in früher Zeit und während einer langen Dauer eine tritus-Fassung unserer Communio, aus der die protus-Melodie des Strassburger Graduale hätte abgeleitet werden können. Doch will ich im Sinn der früher (S. 164) gemachten allgemeinen Bemerkung auch hier für den besonderen Fall noch ausdrücklich daran erinnern, dass die Emendations-Fassung, die das Strassburger Buch überliefert, durchaus nicht auf eine Transpositions-Version der geschilderten Art zurückzugehen braucht. Der Emendator kann sich — was uns dort als das natürlichere erschien — die Melodie direct in der Lage, in der sich seine emendirte Melodie befindet, mit dem zu beseitigenden *Es* neben *E* vorgestellt haben. Das ändert aber in keiner Beziehung etwas an alle dem, was hier zur Sprache gekommen ist. Wie die Emendations-Methode in beiden Fällen dieselbe bleibt, und dasselbe erstrebt, so werden auch in beiden Fällen die gleichen Wirkungen hervorgebracht, die den Tonalitätswechsel aus dem tritus in den protus verursacht haben.

Und nun noch eine Bemerkung im Interesse künftiger Forschung. Gesetzt den Fall, es läge uns nur die im Strassburger Buch überlieferte Melodie vor, und wir wären nicht im Besitz einer Transpositions-Version wie der des Grad. Sarisbur., die ♭ neben ♮ benutzt, wir hätten auch nicht die Notizen Bernos, Cottos und des Monachus Carthusiensis, die uns von der Nothwendigkeit der Transposition des Gesanges berichten, um für ihn neben ♮ auch ♭ benutzen zu können. Dann hätten wir nicht feststellen können, dass die Strassburger Melodie eine durch Emendation entstandene Fassung ist. Denn wir hätten zwischen ihr und der Transpositions-Version — sei es einer wirklich vorhandenen oder einer nach jenen schriftstellerischen Notizen construirten — nicht den Vergleich anstellen können, aus dem wir diese Ueberzeugung gewonnen haben. Wir hätten natür-

lich auch nicht die Existenz des chromatischen Tones feststellen können, zu dessen Beseitigung die Emendation unternommen wurde.

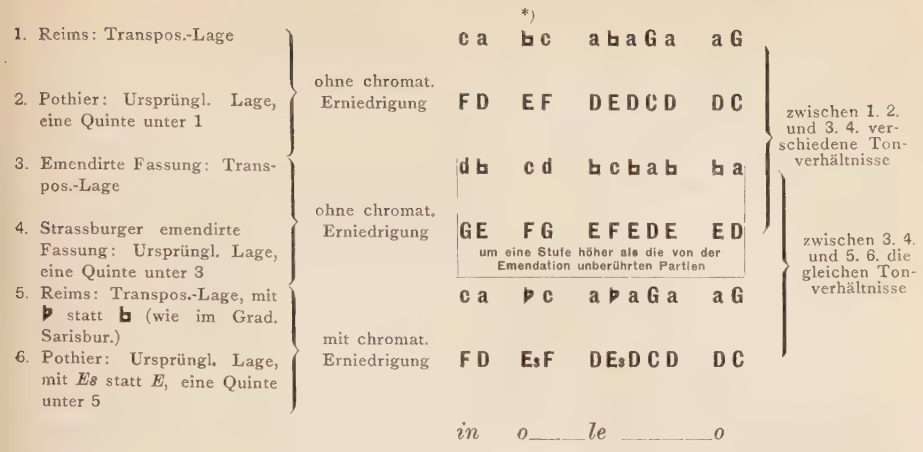
Hätten wir aber zum Vergleich mit ihr auch nur die Transpositions-Fassung des Reimser Graduales, in der statt des ♭ des Grad. Sarisbur. immer ♮ steht, oder die Version des Grad. Pothier, die in der ursprünglichen Lage, also eine Quinte unter dem Reimser Buch, die gleichen Tonverhältnisse wiedergiebt, so wären wir doch nicht so ganz hülflos. Wir würden zunächst die Lage der Strassburger Melodie im Verhältniss zu ihnen beobachten: wir sähen sie eine Quinte tiefer als die Reimser und in derselben Lage wie die Melodie im Grad. Pothier. Und nun würden wir bemerken, dass dieses Lagen-Verhältniss innerhalb der Wendung auf *educas panem de* und in der Stelle *faciem in oleo* etc. gestört ist, in jenen beiden oft genannten Partien, wo das Grad. Sarisbur. den Ton ♭ verwendet. Die Strassburger Fassung erschiene uns hier in der uns bekannten Art eine Stufe in die Höhe gerückt. Sie steht an diesen Stellen nur eine Quarte unter dem Grad. Reims und eine Stufe über dem Grad. Pothier. Dann würden wir zwischen der Strassburger Melodie und den beiden anderen Fassungen auch einen Vergleich hinsichtlich ihrer Tonverhältnisse anstellen. Und wenn man dabei die kleinen Modificationen, wie sie leicht vorkommen, bei Seite lässt, und namentlich von dem Schluss der Melodie und der Cadenz auf *terra* absieht, die man wegen der verschiedenen Tonalitäten zunächst ausser Acht lassen muss, so wird man die Tonverhältnisse sonst in Uebereinstimmung finden. Nur in jenen beiden Partien ist mit der in der Strassburger Melodie gegenüber den beiden anderen Fassungen constatirten Lagen-Verschiebung durchweg auch eine Aenderung der Tonverhältnisse eben diesen hierin übereinstimmenden Fassungen gegenüber verbunden, sofern daran der Ton betheiligt ist, der in der Strassburger Melodie *F*, in der Reimser aber ♮ und in der des Grad. Pothier *E* ist, wie man an den S. 168 aus diesen Büchern mitgetheilten Wendungen der Worte *panem de* und in der weiter unten (S. 173) folgenden Melodie-Darstellung auch an den Fassungen, die sie der Wendung auf *in oleo* geben, beobachten kann.

Ohne die Kenntniss der merkwürdigen Vorgänge, die uns entgegengetreten sind, würden wir für diese Veränderungen der Lage und der Tonverhältnisse keinen tiefer liegenden Grund vermuthen. Wir würden sie als vielleicht willkürliche Abweichungen, wie sie im Laufe der Tradition sich ereignen können, einfach registriren. Mit den Erfahrungen aber, die wir gemacht haben, ausgerüstet, dürften

wir mehr darin suchen. Wir würden uns sagen: Hätten die Versionen Pothiers und von Reims in diesen Partien dieselben Tonverhältnisse wie das Strassburger Graduale, die sich einstellen würden, wenn statt des ♭ in der Reimser Melodie ♭, und statt des ***E*** bei Pothier ***Es*** gesungen würde; d. h., dürften wir glauben, dass der betreffende Ton in diesen Stellen der Melodie anderweitig auch mit chromatischer Erniedrigung gesungen wurde, so würden uns dem gegenüber die Abweichungen in der Strassburger Fassung motivirt erscheinen als eine Emendation, die die chromatische Erniedrigung unter Beibehaltung der Tonverhältnisse zu beseitigen den Zweck hätte. Wir würden also folgern: Vermuthlich ist in Wirklichkeit die Melodie noch in anderer Art, als wie sie im Grad. Reims und im Grad. Pothier erscheint, nämlich mit dem chromatisch alterirten Ton in den genannten Partien, gesungen worden. Denn nur aus einer solchen Fassung erklärt sich die Abweichung des Strassburger Buches als eine an ihr planmässig vollzogene Emendation.

Zu demselben Ergebniss würde man auch gelangen, wenn man zum Vergleich mit dem Grad. Reims oder dem Grad. Pothier anstatt der Strassburger Melodie, die die Emendation in der ursprünglichen Lage ausgeführt hat, eine Transpositions-Fassung zur Verfügung hätte, an der selbst schon die gleiche Emendation vorgenommen ist (vergl. S. 162 f., wo auch ein auf S. 67 stehendes Beispiel dieser Art genannt wurde).

Um das zu zeigen, setze ich hier aus der zweiten jener beiden Partien unserer Communio ein Stück (*in oleo*) her nach den verschiedenen in Frage kommenden Fassungen (1. bis 6. Reihe). Dabei halte man sich gegenwärtig, dass in den beiden Emendations-Versionen, von denen die in der Transpositions-Lage befindliche (3. Reihe) nach der in ursprünglicher Lage befindlichen Strassburger (4. Reihe) von mir in der höheren Quinte nachgebildet ist, die hier aufgezeichneten Töne (wie überhaupt die Töne der beiden fraglichen Partien) im Vergleich mit den anderen Fassungen (1., 2., 5., 6. Reihe) eine Stufe höher stehen als die übrigen Töne der Melodie. Die 5. und 6. Reihe enthält die Fassungen der Gradd. Reims (1. Reihe) und Pothier (2. Reihe), nur mit den chromatisch erniedrigten Tönen ♭ und ***Es*** an Stelle der dort diatonischen ♭ und ***E***. Die Melodie der 5. Reihe stimmt natürlich mit der des Grad. Sarisbur. überein, und die der 6. Reihe giebt dieselben Tonverhältnisse in der tieferen Quinte wieder.



Zwischen Reims (1.) oder Pothier (2.) einerseits und der emendirten Transpositions-Fassung (3.) oder der Strassburger Emendation (4.) andererseits besteht kein Verhältniss, aus dem man unmittelbar zu erkennen vermöchte, dass die beiden letzteren (3. und 4.) Emendations-Fassungen sind. Die beiden Gruppen haben, wie bemerkt, verschiedene Tonverhältnisse und eine unmotivirte Lage zu einander. Sie erscheinen zunächst nur als willkürliche Divergenzen. Sucht man aber nach einem motivirenden Grunde, aus dem sich dieser Unterschied zwischen den beiden Gruppen und ihr Nebeneinanderbestehen begreifen lässt, so kann man ein tertium comparationis zwischen ihnen finden, aus dem sich die Art und die Existenz beider erklärt. Ein solches ist jede der beiden Versionen, die in 1. und 2. aus dem diatonischen Ton (♮ resp. *E*) den chromatisch erniedrigten (♭ resp. *Es*) macht. Und das sind die Versionen 5. und 6. Aus ihnen erklären sich sowohl die Versionen 1. und 2., wie 3. und 4. Die Versionen 1. und 2. als Melodien, die die chromatisch erniedrigten Töne, die 5. und 6. benutzen, einfach dadurch unterdrücken, dass sie statt ihrer die Tonstufe diatonisch verwenden und damit auch andere Tonverhältnisse als 5. und 6. gewinnen. Als Ableitung und Emendation von 5. und 6. erklären sich 3. und 4., indem sie das Chroma durch einstufiges Hinaufrücken innerhalb der sonstigen Lage der Melodie beseitigen, damit aber zugleich die Tonverhältnisse von 5. und 6. conserviren. Von den beiden letztgenannten Fassungen, die wir auf diesem Wege ge-

*) Reims hat eine andere Vertheilung der Töne: den 3. bis zum 9. der obigen Töne auf der ersten Silbe *o* von *oleo*, und auf *le* ein wiederholtes *a*.

wonnen haben, stimmt die eine (5.), wie bereits vorbemerkt, mit der des Grad. Sarisbur. überein. In ihrer Transpositions-Lage drückt sie den chromatisch alterirten Ton durch ♭ aus. Die andere in der ursprünglichen Lage befindliche (6.) zeigt ihn als *Es*.

Auch ohne die Melodie des Grad. Sarisbur. zu besitzen, würden wir also die wirkliche Existenz einer Melodie dieser den alterirten Ton als ♭ enthaltenden Fassung oder, was für uns als das gleiche gilt, eine Melodie erschliessen, die in ursprünglicher Lage mit denselben Tonverhältnissen das chromatische *Es* ergiebt. Wir würden sie erschliessen aus dem Vergleich zwischen Pothier (2.) oder Reims (1.) einerseits und der Strassburger Version (4.) oder der entsprechenden Fassung in der Transpositions-Lage (3.) andererseits. Wir würden sie gewinnen als ein nothwendiges Zwischenglied zwischen je zwei Versionen der beiden Gruppen. Wir würden damit zu gleicher Zeit in der Strassburger Melodie und der eventuellen ihr correspondirenden Transpositions-Version Emendationen erkennen, ausgeführt den chromatischen Ton auszulöschen. Und so wären wir dem Gebrauch des Chromas auf die Spur gekommen durch den Vergleich von zwei Versionen, die jede in ihrer Weise diese Spur verwischt hat.

Natürlich sind es nur Vermuthungen, die wir aus solchem Material und solchen Schlussfolgerungen gewinnen können. Vermuthungen von geringerer oder grösserer Wahrscheinlichkeit, je nach den begleitenden Umständen. Denn dieselben Erscheinungen, aus denen wir so die Existenz des Chromas herleiten wollen, können sich im Lauf einer so langen, verzweigten und zu leichter Veränderlichkeit disponirten Tradition auch aus ganz anderen Ursachen einstellen, die nichts mit dem Chroma zu thun haben. Daher ist bei dieser Art, das Chroma gewissermassen auf indirectem Wege zu erschliessen, alle Vorsicht des Forschers geboten, und erst recht, wenn man darauf weiter bauen will: Berücksichtigung aller für die Melodiebildung wichtiger Vorgänge und der Umstände jeder Art, unter deren Einwirkung verschiedene Versionen entstanden sein können — Dinge, wovon mancherlei zwar im Laufe dieser Darstellung angedeutet wurde, das meiste sich freilich erst aus weiterer Forschung ergeben soll. Aber auch Vermuthungen, wenn sie auf Erkenntniss gegründet und methodisch gewonnen sind, haben, in kluger und besonnener Art verwandt, ihre grosse Bedeutung für die Forschung, die doch recht eigentlich auch eine Kunst der Combination ist.

Die Untersuchung über die Commun. *De fructu operum* ist sehr breit und mit einer Genauigkeit geführt worden, die scheinbar des Guten zu viel thut. Sie zerfällt in viele Einzeluntersuchungen. Sie greift sehr häufig zur Construction von Hypothesen, die alsbald beseitigt werden mussten. Allein Ausführlichkeit und Genauigkeit bis ins kleinste Detail und bis zur Spitzfindigkeit ist in einem so verwickelten Fall, an dem wir, wie an einem Beispiel, überhaupt erst lernen wollen, sicherlich geboten. Genauigkeit und Sorgsamkeit kann auf dem Gebiete musikalischer Forschung, der, weil ihr Object eine so ungebundene Kunst zu sein scheint, von der Oberflächlichkeit so viele Fallstricke gelegt sind, nicht genug anempfohlen werden. Und es kam doch gerade darauf an zu zeigen, in wie verwickelter Art alle einzelnen wirkenden Factoren, wie es ja im Kunstwerk nicht anders sein kann, in wechselseitigen Beziehungen sich zu einer Gesammtwirkung vereinigen. Desshalb aber ist es nöthig, die einzelnen Erscheinungen zuerst gesondert zu untersuchen. Und wenn es noch nicht gelungen ist, sie alle unter einander in Beziehung zu setzen, so wird man bemerkt haben, dass ich bemüht war, die Untersuchung immer in dieser Richtung zu führen. Was aber die Hypothesen und Constructionen angeht, so wären wir geradezu verpflichtet, sie aufzustellen. Denn es steht zunächst die Möglichkeit des einen Falles gegen die Möglichkeit des andern. Und wenn nachher eine Hypothese aus der Reihe der Möglichkeiten gestrichen werden muss, so war man darum nicht weniger verpflichtet sie aufzustellen. Und ihre Beseitigung stärkt ja doch die Wahrscheinlichkeit derer, die bestehen bleiben können. Darum aber war es geboten, sie nicht blos zu untersuchen, sondern, obwohl sie fallen gelassen werden musste, die Untersuchung auch mitzutheilen.

Wenn trotzdem die Resultate unserer Untersuchungen, soweit sie über den Nachweis des chromatischen Tones hinausgehen, der völligen Sicherheit entbehren, so wird man es nur billigen können, dass nicht mehr erwiesen worden ist, als bei dem jetzigen Stand der Dinge in Wahrheit erwiesen werden kann. Und man möge sie einer so langathmigen Untersuchung gleichwohl nicht für unwerth halten. Denn es handelte sich um wichtige Dinge: um die Frage nach den Anschauungen der Emendatoren, besonders auch in der bedeutsamen Angelegenheit der Tonalität eines Gesanges. Aber auch um die Tonalitäts-Frage ganz im allgemeinen. Was heisst denn Tonalität eines Gesanges jenen Zeiten? Wie kommt sie zu Stande? Als was und wie wird sie empfunden? Was wissen wir denn bis jetzt von

diesen Dingen? Die Theoretiker allein können es uns doch nicht lehren. Wenn wir von ihnen uns auch Raths erholen sollen, so müssen wir doch vor allem die Kunstwerke und immer wieder die Kunstwerke fragen. Aber die Antwort, die wir von diesen erwarten, soll uns ja erst lehren, sie in ihrer reinen Gestalt herzustellen, aus der wir einzig und allein die richtige Erkenntniss ziehen können. Und es sind oft gerade die feinsten, zartesten und das Detail bildenden Vorgänge, durch die die zu untersuchenden Wirkungen entstehen. Sie sind es aber auch, die in der vielverschlungenen Tradition, an der so viele Elemente mitarbeiten, am ehesten verändert und verwischt werden. Und nun sind wir gerade an unserer Communio in der Lage, solchen Wandel zu beobachten, den Wandel in der Zurechnung zu einer Tonart und den Wandel, der damit zugleich im Innern der Melodie vor sich geht. Ist es da nicht am Platz, und wird man nicht geradezu herausgefordert, diesen Dingen in einem so günstig gebotenen Fall nachzugehen? Der Tonarten-Wechsel, diese ebenso häufige wie merkwürdige und bedeutsame Erscheinung an den Melodien in der langen Kette ihrer Ueberlieferung kann, wie schon früher bemerkt, die verschiedensten Ursachen haben, von denen wir vorläufig noch wenig wissen. Als eine davon haben wir an früheren Fällen das Chroma und die verschiedenartige Bedeutung, die man ihm beilegte, erwiesen. Wenn sich nun bewahrheitete, was ich hier an unserer Communio wahrscheinlich zu machen gesucht habe, so würde der Wechsel der Tonart, vom tritus zum protus, in ganz besonderer Weise mit dem Schicksal eines chromatischen Tones, des *Es*, verknüpft sein. Aus dem Bestreben ihn zu beseitigen und aus der Emendation, die dies ins Werk setzt, geht von selbst eine Veränderung an der tritus-Melodie hervor. Und aus dieser Umbildung erwüchse die Idee der anderen Tonart, des protus, die sich dann durch einen neuen Schluss ausgesprochen, und durch planmässige, bewusste Ausprägung des protus-Charakters im Inneren der Melodie (siehe S. 155 unten f.) als deren Tonalität gänzlich durchgesetzt hätte. Durch weitere Forschung wird sich die Wahrheit dieses Vorgangs zu erweisen haben, und ob er sich öfter, wo sich die Gelegenheit dazu bot, ereignet hat. Einem ähnlichen Fall werden wir noch im VII. Abschnitt bei dem Offertorium *In die solemnitatis vestrae* begegnen.

Einen Schriftsteller, der die Methode, aus einzelnen Partien eines Gesanges den Ton *Es* zu beseitigen, in ähnlicher Weise, wie Cotto die analoge Methode, *Fis* zu entfernen, lehrt, wüsste ich nicht. Weder Berno freilich noch Cotto selbst haben Veranlassung dazu.

Denn die von ihnen beiden vertretene Quinten-Transposition hat ja gerade den Zweck, das chromatische *Es* zu erhalten, indem es durch ♭ ersetzt wird. Wenn also Cotto auch ein Interesse hat, die Spuren des geächteten *Fis* zu verwischen, so kann man von ihm das gleiche gegenüber dem geduldeten chromatischen *Es* nicht erwarten. Aber auch sonst finde ich nirgends eine Erwähnung dieses gegen das *Es* gerichteten Mittels. Nur bei Guido begegnet uns in seiner weiter oben (S. 136) angedeuteten Behandlungsweise des Tones ♭ etwas ganz ähnliches.

Man möchte also doch den Verdacht hegen, dass der in den Beispielen nachgewiesene Process nur ein Kind des Zufalls oder willkürlicher Laune sei. Aber durch sein Gegenbild, die Cottonische Manier, den Ton *Fis* zu beseitigen, die durch die Uebereinstimmung zwischen der Praxis und der Lehre des Theoretikers als Methode gesichert ist, wird diesem Verdacht das meiste von seiner Berechtigung genommen. So gut das eine methodisch geübt war, konnte es auch das andere sein. Die Absicht ist bei beiden die gleiche, das Chroma zu verwischen, und das eine hat nicht mehr Sinn als das andere, und richtet nicht mehr an als das andere. Man braucht sich blos eine Zeitströmung vorzustellen, die den Ton *Es* in eben solcher Weise ächtet, wie Cotto das *Fis*, so erwächst aus ihr von selbst mit der Absicht ihn zu beseitigen, auch ein Mittel, das ins Werk zu setzen. Zudem fällt Guidos Benehmen gegen den Ton ♭ doch immer schwer ins Gewicht. Was bei diesem Ton geschah, konnte bei dem *Es* erst recht geschehen.

Und dann darf man niemals vergessen, dass uns die Schriftsteller noch lange nicht alles, viel eher das wenigste von dem berichten, was in der Kunst und in der lebendigen Kunstübung vor sich gegangen ist. Das beste davon werden wir immer nur aus den Kunstwerken selbst und ihrer Ueberlieferung erfahren. Und was wir den Autoren verdanken können und verdanken sollen, ist nur, dass sie uns mit einigem Handwerkszeug dafür ausrüsten und uns in der allzugrossen Unsicherheit einen festen Punkt den Hebel einzusetzen, gewähren. Wo sie uns aber diese Hülfe darreichen, da sollen wir sie ja ergreifen, nicht blindlings natürlich, sondern erst nachdem man sicher ist, wess Geistes Kind ihre Meinungen sind. So haben wir der Emendations-Methode Cottos und ihrer Verwendung gegenüber aus seinen Ausführungen doch eine entschiedene Sicherheit des Standpunktes, wenn nicht überhaupt die erste Directive für unsere Ansichten gewonnen. War hierdurch unser Auge nun einmal ge-

schärft für die Beurtheilung solcher Vorgänge, so durften wir auch die andere analoge Erscheinung in diesem Licht zu sehen versuchen, selbst wenn wir durch keine schriftstellerische Aeusserung darauf hingewiesen oder darin bestärkt wurden. Ja wir mussten es. Denn das Lernen besteht doch nicht blos darin, erwiesene Thatsachen zu registriren, sondern vornehmlich darin, von diesem festen Punkt aus neue Erscheinungen begreifen und überhaupt in den zuerst als Zufall erscheinenden Vorgängen Zusammenhänge und das Wirken von Ursachen finden zu wollen. So gewannen wir bei eingehender Prüfung der mitgetheilten Fälle die Ueberzeugung, dass die Manipulation des partiellen Hinaufrückens der Melodie Ziel und Zweck habe: sie soll bei aller Beseitigung des Tones *Es* dem Gesang charakteristische Wendungen im vollen Bestand ihrer Tonverhältnisse und auf diese Weise auch Vorgänge erhalten, die für die ganze Composition von Bedeutung sind, wenn dabei von den feineren Beziehungen auch vieles — den Emendatoren bewusst oder unbewusst — verloren geht. In dieser Tendenz spricht sich doch mehr als ein blinder Zufall oder ein Spiel der Laune aus. Es ist vielmehr ein Akt der Ueberlegung, durch Emendation etwas zu tilgen, was man für unangemessen hielt, und dabei doch wesentliches zu conserviren, mochte man nun glauben, der augenblicklichen Zeit entspräche die geänderte Fassung besser, oder mit ihr den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen.

Natürlich bedürfen unsere Ansichten in all diesen Dingen, besonders auch die Conjecturen in künstlerischen Angelegenheiten, noch sehr der Klärung. Ja, die meisten Fragen sind in dieser Beziehung überhaupt noch erst zu stellen. Nicht an ein paar Beispielen, wie ich sie bieten konnte, nicht an so wenigen Quellen der Ueberlieferung, wie sie mir zu Gebote stehen, lässt sich Unumstössliches und Umfassendes gewinnen. Ich hoffe aber der Erforschung dieser Dinge einen Weg gebahnt und, wie ich meine, auch insofern die rechte Richtung gegeben zu haben, als ich immer wieder betont und zu zeigen versucht habe, dass mit der Entscheidung in allen kritischen Fragen die künstlerischen aufs engste verquickt sind. Und im letzten Sinne dient doch alle unsere Forschung dem höheren Zweck, der Erkenntniss unserer Kunst und ihrer Entwickelung.

VI.

Die Transposition des tetrardus *G* auf die höhere Quinte *d*. — Die Comm. *Potum meum*. — COTTOs Angaben über sie. Ihre Aufzeichnung im Cod. Einsiedeln 121. Die Romanus-Buchstaben in dieser Handschrift. Ergebnisse aus dem Vergleich zwischen dieser Aufzeichnung und anderen Ueberlieferungen der Melodie. — Die Transposition des protus *D* auf die höhere Quarte *G*. — Die Antiph. *Urbs fortitudinis* (siehe den I. Abschnitt) ein Beispiel dafür. — Die Frage der Quarten-Transposition des protus verknüpft mit Angelegenheiten der Tonalität. Vermischung und Berührung des protus und tetrardus in Melodien der *G*-Leiter, die zugleich die Töne ♭ und ♮ benutzen. — Melodien der *G*-Leiter, die ♭ in ihrem Schluss haben. Missbilligende Aeusserungen mittelalterlicher Autoren darüber. — Mittheilung solcher Melodien. — Auf *G* sind zwei Tonarten vorhanden, die beide die dritte Stufe sowohl in ihrer natürlichen Tonhöhe diatonisch als ♮, wie vertieft als ♭ benutzen.

Die Angelegenheit der Transpositionen in die höhere Quinte und die höhere Quarte, die uns im II. und III. Abschnitt beschäftigt hatte, muss nun noch einmal zur Sprache gebracht werden. Es handelt sich dabei um einige merkwürdige und auch verwickelte und, ich bemerke gleich, bis jetzt zum Theil unerklärbare Vorgänge, deren Besprechung in die frühere Darstellung störend eingegriffen hätte.

Die Quinten-Transposition kann füglich nur den Tonarten protus, deuterus und tritus gelten und Melodien der *D*-Leiter auf den Grundton *a*, der *E*-Leiter auf ♮, der *F*-Leiter auf *c* versetzen. Bei der Transposition des deuterus wird der Ton ♭, der dem chromatischen *Es* der ursprünglichen Lage der Tonart entspricht, kaum oder, wie mir scheint, unter ganz besonderen Umständen, die erst noch der Aufklärung bedürfen, Anwendung finden. Denn die chromatische Alteration trifft hier den Grundton der Tonart. Bei den äusserst wenigen Fällen dieser Art, die mir begegnet sind,*) konnte ich über

*) Darunter auch der in der Anmerkung auf S. 70 genannte Introitus *Exaudi, Domine, vocem meam*, der im Grad. Reims 270 in der Transpositions-Lage auf ♮ notirt ist und einmal den Ton ♭ enthält; wie ich doch bemerken will, an einer Stelle, wo ein ♮ statt des ♭ den mittelbaren tritonus *a*♮*a GF* statt *a*♭*a GF* auf den beiden ersten Silben von *salutaris* hervor-

die Natur dieses ♭ aus dem mir zu Gebote stehenden Material noch keine Gewissheit erlangen. Weder Berno noch Cotto berücksichtigen diese Tonart, wo sie Beispiele für die dem Chroma zu Liebe auszuführende Transposition in die höhere Quinte geben. So liess ich denn den deuterus bei der Quinten-Transposition unberücksichtigt, sowohl bei der theoretischen Auseinandersetzung wie bei den Beispielen.

Melodien des tetrardus scheinen von dieser Transposition überhaupt ausgeschlossen werden zu müssen. Ihr widersetzt sich die Bedeutung, die der Ton ♮ für diese Tonart hat. Denn die Transposition in die höhere Quinte hat ja stets als nothwendige Voraussetzung, dass die Melodie, die transponirt werden soll, in ihrer Original-Lage die doppelgestaltige Tonleiterstufe (♮ und ♭) immer nur als ♭ verwendet (siehe die ad a) S. 33 oben gemachte Einschränkung). Dieses permanente ♭ hat für Melodien der *D*-, *E*- und *F*-Leiter gar nichts bedenkliches. Denn nach der Auffassung jener Zeiten sind diese Leitern protus-, deuterus- und tritus-Leitern, ob sie nun ♮, oder, wie es für transponirbare Melodien erforderlich ist, nur ♭ benutzen. Und die nach *a*, ♮ und *c* transponirten Skalen bilden keine neuen Tonarten, sondern gelten nur als Abbilder der originalen *D*-, *E*- und und *F*-Leitern und stellen wie diese die Tonarten des protus, deuterus und tritus dar.

Ganz anders steht es mit dem tetrardus und dessen *G*-Leiter. In dieser Tonart ist ♮ die dritte Stufe. Wird sie zu ♭, so verliert der tetrardus seinen Tonarten-Charakter. Schon Oddos Dialog macht in der früher (S. 30) citirten Stelle (Gerbert I, 262 a, Z. 11 v. u. ff.) zu dem authentischen tetrardus und (263 a, Z. 12 ff. *Quodsi ei* etc.) zu dem plagalen die Bemerkung, dass sie, wenn sie ♭ in ihre Tonleiter aufnehmen, anstatt sie mit ♮ zu bilden, in eine andere Tonart umschlagen, und zwar in den protus. Und in der That wäre ein Gesang in einer

bringen würde. Auch im Antiphon. von Montpell. ist nach dem mir aus Oblassers Verzeichniss vorliegenden Anfang und Schluss der Introitus in ♮ notirt, doch kann ich daraus nicht constatiren, ob auch hier der Ton ♭ verwandt ist. Sollte übrigens Cotto mit dem in jener Anmerkung besprochenen Citat, bei dem er auf seine frühere Transpositions-Lehre zurückverweist, wirklich diesen Introitus gemeint haben, und nicht den anderen gleichen Textanfangs, so wäre damit noch nicht erwiesen, dass auch die Melodie, die er im Sinn hat, in der Transposition den Ton ♭ benutzen solle. Die Transposition könnte er für nöthig finden, auch um den Ton ♭*B*, den die Melodie in der ursprünglichen *E*-Lage benutzt haben mochte, durch *F* zu ersetzen. Die Gradd. Sarisbur. und Pothier notiren den Introitus in *E* und geben die oben mitgetheilte Stelle durch *DED DC* wieder.

solchen *G*-Leiter nichts anderes als eine protus-Melodie. Das als dritte Stufe, also in nächster Nähe des doch häufig erklingenden Grundtons *G* liegende ♭ wird, ob nun wirklich immer benutzt, oder auch nur in der Vorstellung vorhanden, in seiner engen Beziehung zur finalis immerfort den Eindruck des protus hervorrufen. Und nun gar die Cadenz einer solchen Melodie auf ihrem Grundton. Die bekannten und bei den Cadenzen so häufig gebrauchten, in mannigfacher Art gebildeten Wendungen, die die Verhältnisse des Grundtons zu den beiden über ihm liegenden Tönen und dieser untereinander aufs eindringlichste betonen, würden diese Verhältnisse hier so bilden, wie sie nur dem protus eigen sind, wie z. B. die typischen Cadenzen *G a ♭ a ♭ a G = D E F E F E D* der ursprünglichen Lage des protus, oder *G a ♭ a G a a G = D E F E D E E D.* Solche Grundton-Cadenzen würden in der Mitte eines Gesanges, wo sie ja auch ihre tonale Rolle spielen, immer den augenblicklichen Eindruck des protus hervorrufen, und, wenn sie ihn schliessen, ihm den Stempel des protus aufdrücken.

Was nun als Skala auf *d*, der höheren Quinte von *G*, zum Vorschein kommt, ist natürlich nicht die Transposition der *G*-Leiter des tetrardus, sondern, da ja nur die mit ♭ gebildete Leiter so transponirt werden kann, die Transposition eines auf *G* aufgebauten protus.

Denn der Transpositions-Leiter	d	e	f	g	$\overline{a}$	$\overline{♭}$	$\overline{c}$	$\overline{d}$	
entspricht die *G*-Leiter	G	a	♭	c	d	e	f	g	(protus),
und nicht die andere	G	a	♮	c	d	e	f	g	(tetrardus).

Ja diese Transpositions-Leiter ist der leibhaftige protus selbst, der nur seinen Sitz nicht, wie gewohnt, auf dem tiefen *D*, sondern eine Octave höher, auf *d* einnimmt. Und, obwohl selbstverständlich, verdient auch dieses, besonders im Hinblick auf eine spätere Erörterung, hervorgehoben zu werden: Der tetrardus, wollte man ihn auf die höhere Quinte versetzen, bekäme seinen Sitz auf einem Ton, der bereits vorhanden ist als einer von den vier Final-Tönen *D*, *E*, *F*, *G*, während die anderen drei Tonarten (*D*, *E*, *F*) bei der Quinten-Transposition ihren eigenen, neuen Grundton (*a*, ♮, *c*) erhalten.

Und da wir hier doch immer das Chroma im Auge haben, sei das Verhalten der als Transposition gedachten *d*-Leiter auch in dieser Hinsicht charakterisirt. Auch, wenn man in sie neben $\overline{♮}$ den Ton $\overline{♭}$

einführen würde, um neben dem diatonischen *e* der *G*-Lage das chromatische *es* zum Ausdruck zu bringen, bliebe sie doch immer nur die Leiter eines protus, eines protus, als dessen sechste Stufe sowohl die grosse wie die kleine Sexte über dem Grundton zur Verfügung stände. Sollte es hingegen wirklich tetrardus-Melodien, d. h. Melodien der *G*-Leiter gegeben haben, die neben dem doppelten Gebrauch der sechsten Stufe als *e* und *es*, auch die dritte Stufe in zwiefacher Gestalt als ♮ und in chromatischer Vertiefung als ♭ benutzt haben, so würde die Transposition nach *d* vollständig versagen, gerade das ♮, die diatonische Gestalt dieser dritten Stufe des tetrardus, zum Ausdruck zu bringen. Denn als dritte Stufe giebt sie nur *f*, der dem Ton ♭ der ursprünglichen *G*-Lage entspricht, her, nicht aber den Ton, der dem ♮ entsprechen sollte. Dieser müsste ja selbst ein chromatisch alterirter Ton (*fis*) sein, dessen Stellvertretung die Transposition eben leisten soll. Die folgenden Skalen mögen beides veranschaulichen (die chromatischen Töne stehen in [ ]):

d	e	f	fehlt	g	$\overline{a}$	[♭]	$\overline{♮}$	$\overline{c}$	$\overline{d}$	protus-Leiter mit zwiefacher 6. Stufe,
G	a	[♭]	♮	c	d	[es]	e	f	g	tetrardus (?) -Leiter mit zwiefacher 3. u. 6. Stufe.

Trotzdem es nun also in jeder Beziehung unmöglich und unnütz zu sein scheint, den tetrardus auf die höhere Quinte zu versetzen, schliessen ihn einige Autoren ausdrücklich in die Quinten-Transposition mit ein.*) Was sie sich darunter denken, kann ich mir nicht

*) Unter den zahlreichen Schriftstellern aus der Zeit nach Cotto, die die Transposition erwähnen oder näher besprechen, ohne uns freilich etwas nennenswerth neues über deren Wesen und Bedeutung zu sagen, nenne ich, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, folgende, die unter den Transpositionen auf die höhere Quinte auch die des tetrardus angeben:

Hieronymus de Moravia aus dem 13. Jahrhundert (Coussemaker I, 76b, Abs. 2 ff.). Jedoch versagt er sie bei der nochmaligen Aufzählung der Transpositionen (77b, letzt. Abs. f.) dem tetrardus. Als Curiosum führe ich an, was er (77b, Abs. 1) von einigen Leuten, die er als *sectatores* bezeichnet, berichtet: Sie machen ♭ zum Grundton des tritus, damit doch auch dieser Ton nicht zu unnöthig erscheine (*ne parum utile videatur*). Und den protus setzen sie auf *C*, damit auch das *r* bei der Verwendung der in den Tonarten den Regeln nach gebrauchten Töne mit einbezogen werde (*ut talibus regulis adstringatur ad tonos*). Das bezieht sich auf den Um-

vorstellen. Aber auch aus den Aufzeichnungen, die mir aus dem Antiphonar von Montpellier zur Verfügung stehen, vermag ich die merkwürdige Erscheinung festzustellen, dass ein Gesang der *d*-Leiter als tetrardus-Melodie bezeichnet wird. Es ist

die Comm. *Potum meum* (feria IV majoris Hebdom.).

Der Tonar Bernos führt sie S. 86a unter dem protus plagalis auf. Im Cod. Einsiedeln 121, wo sie S. 194 steht, ist sie S. 422, Z. 4 mit der Psalmodie derselben Tonart versehen. Damit ist noch nicht ausgesprochen, dass die Melodie des Codex auch in dieser Tonart schliesst. Nach welchem Princip der Codex den Gesängen die Tonart der ihnen zugehörigen Psalmodie anpasst, darüber haben wir, zumal bei den Communionen, noch keine Klarheit. In keinem Fall ist für die Comm. *Potum meum* die Psalmodie des protus plagalis mit Rücksicht auf den Anfang gewählt. Denn laut der Vorschrift des Codex wird nach der Psalmodie nicht die ganze Communio, sondern, wie in vielen anderen Fällen, nur der letzte

---

fang, den die Melodien nach den Regeln in Anspruch nehmen. Der Umfang, den die plagalen Melodien nach der Tiefe zu benutzen, wird (76b, Z. 6 v. u. ff.) auf eine Quarte unter der finalis festgesetzt. Die plagalen protus-Gesänge erstrecken sich danach also bis zu *A* unterhalb der finalis *D* (77a, Z. 2 ff.). Verlegt man aber den protus auf *C*, so wird auch *F* als Quarte unter ihm benutzt. Ein Anderer, der die Transposition des tetrardus auf die höhere Quinte mit den übrigen Versetzungen dieser Art erwähnt, ist Marchettus von Padua, am Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrh. (Gerbert III, 101b, Z. 16 ff.). Ferner der bereits früher (S. 61 u. 114) erwähnte Anonymus XI, gegen Anfang des 15. Jahrh. (Coussemaker III, 419a, vorletzt. Abs.; 431a, letzt. Abs.; der Vers 431b, Z. 16). Dieser Anonymus ist, soweit ich gesehen habe, der einzige, der die Quarten-Transposition auch des protus, von der nachher noch die Rede sein wird, als etwas legitimes, freilich der alten Zeit angehöriges erwähnt. Er sagt (431b, Z. 6 f.): *Et secundum antiquos secundus tonus* (der protus plagalis) *etiam terminabatur in G.* Und dazu der darauffolgende Vers: *Et quandoque secundus in G continet sibi* (doch wohl *sese*). — Wenn auch Berno in der S. 79 citirten Stelle (Gerbert II, 74b, Abs., Z. 1 ff. *Notandum vero est* etc.), mit der er die ganze Transpositions-Angelegenheit — ohne zunächst auf die chromatische Transposition einzugehen — einleitet, den Ton *G* (*lichanos meson*) mit *d* (*paranete dizeugmenon*) in verwandtschaftliche Beziehung (*socialitatis foedus*) setzt, so schreibt er damit einfach Hucbalds Musica (Gerbert I, 119b) ab. Er benutzt in dieser ganzen einleitenden Partie (und auch schon kurz vorher) Stellen aus diesem Werk und aus der Musica euchiriadis (ebenda, 152 ff.) neben- und durcheinander, Stellen, die theils überhaupt nicht zu der Transposition in Beziehung stehen, theils in einer Art davon sprechen, wonach man sie nicht einfach und schlechtweg als Transposition bezeichnen kann. Das gehört in das von uns behandelte Gebiet nicht hinein, blieb desshalb auch unberücksichtigt und wird in anderem Zusammenhang bei späterer Gelegenheit zur Sprache kommen.

Theil (von *tu autem* an) wiederholt.*) Sichere Folgerungen daraus zu ziehen, ist hier und zur Zeit überhaupt noch unthunlich. Jedenfalls folgt daraus nicht, dass die Melodie des Codex nicht in dem protus schliesst, eher hätte man Grund, das Gegentheil anzunehmen. Und wenn ich im Laufe der folgenden Untersuchung diese Annahme mache, so ist das nur, um einen Ausgangspunkt zu gewinnen. Sie soll damit nicht etwa stillschweigend zu einer erwiesenen Thatsache gemacht werden, auf der die Ergebnisse der Untersuchung beruhen.

Von den Gesangbüchern, die mir zur Verfügung stehen, hat das Grad. Sarisbur. 93 und das Grad. Pothier 198 die Melodie auf der finalis *D*, das Graduale von Strassburg fol. 42^{v} hat sie nicht auf *D*, sondern, obwohl alle ihre Tonverhältnisse in dieser Lage treu wiedergegeben werden konnten, auffälligerweise und ohne Noth auf *a*, also in der Transpositions-Lage des protus notirt.

Nur im Antiphon. v. Montpellier fol. 45^{r} steht sie unter den Communionen des tetrardus authentus, als erste in der Reihe. Mit den Buchstaben-Noten versehen liegt mir daraus nur das Schlusswort (nach Oblassers Verzeichniss) folgendermaassen vor:

DCDCBCDCDEFEDE ED

e _____ *ius.*

Wie man sieht, hat der Gesang hier als Schluss- und Grundton nicht *d*, die Quinte über dem ursprünglichen Grundton *G* des tetrardus, sondern das tiefere *D*, eine Quarte darunter, er ist also in derselben Lage und auch in derselben Octave notirt wie im Grad.

*) Zum Unterschied von Regino und Aurelian, die nach der Psalmodie ebenso wie den ganzen Introitus so auch die ganze Communio wiederholen lassen, zeigt der Cod. Einsiedeln 121 bei den einzelnen Communionen drei verschiedene Arten der Wiederholung. Er lässt nach den Psalmversen, die den Communionen übrigens nicht gleich beigegeben, sondern abgesondert von ihnen am Schluss (S. 417 ff.) zusammengestellt sind, entweder die ganze Communio oder, wie in unserer Comm. *Potum meum*, von irgend einem Einschnitt im Innern an nur den letzten Theil wiederholen. Oder in einigen Fällen giebt er an, dass das eine oder das andere geschehen kann. Da ich mir bei den Communionen wie bei dem Introitus über das Princip dieses Codex bei der Wahl des Psalmtons, der ich eine grosse Bedeutung für Tonalitäts- und damit verwandte Fragen beimesse, noch nicht im Klaren bin, habe ich die Angaben dieser Tonart bei der Besprechung der Gesänge — abgesehen von ein paar noch folgenden — sonst unterlassen. Für die Besprechung der vorliegenden Comm. *Potum meum* habe ich den Codex zu einem besonderen Zweck herbeigezogen.

Sarisbur. und im Grad. Pothier. Doch falls mit dieser Aufzeichnung, wie man nach ihrer Einreihung doch glauben muss, die Transposition einer tetrardus-Melodie ausgedrückt werden sollte, so hat diese Lage auf dem tiefen *D* ihren guten Grund. Sie ist geboten durch die Grenze, die der Buchstaben-Notenschrift des Antiphonars ($a - p = A$ bis $\bar{a}$ unserer Bezeichnung) nach oben gesetzt ist. Die Communio reicht in den genannten Gesangbüchern übereinstimmenderweise bis zur sechsten Stufe über dem Grundton. Auf dem höheren *d* als ihrem Grundton aufgebaut würde die Melodie also gerade um einen Ton den Umfang der Buchstaben-Reihe des Antiphonars überschreiten. So würde die Melodie in der tieferen Octave notirt, wofür mir übrigens (aus Oblassers Verzeichniss) auch noch ein anderes Beispiel, das Offertorium *Recordare mei* zu Gebote steht, das (fol. 145ᵛ) als tetrardus-Melodie (in den sonst von mir benutzten Gesangbüchern ist es eine protus-Melodie) nicht auf *c*, die höhere Quarte des tetrardus-Grundtons *G*, sondern auf dessen tiefere Quinte *C* transponirt, aufgezeichnet ist. Diese um eine Octave tiefere Lage der vermeintlichen Transposition wäre also kein Hinderniss, in der Aufzeichnung unserer Comm. *Potum meum* wirklich die Transposition einer tetrardus-Melodie nach *d* zu sehen, die sie nach der Tonarten-Zurechnung des Antiphonars sein soll.

Wie sieht es aber mit der Melodie selbst aus? Als Antwort darauf lässt sich nur die andere Frage stellen: Wie kann es mit ihr anders aussehen, als wie sich aus der Natur des tetrardus und seiner Untransponirbarkeit von selbst ergiebt? Danach müssen wir auch ohne die Kenntniss der Fassung der Melodie im Antiphon. von Montpell. urtheilen, dass nichts in ihr vorgefallen sein könnte, was sie zu einer transponirten tetrardus-Melodie zu machen im Stande wäre. Auch in dieser Fassung muss sie, wie in der Version der genannten Gesangbücher eine protus-Melodie sein. Und ihre Schluss-Cadenz *D E F E D E E D* ist eine jener S. 181 genannten typischen Schlussformeln, die in dieser Lage oder — immer noch unter der Annahme, dass die Melodie als von *G* nach *d* transponirt aufgefasst werden könnte — in der *G*-Lage als *G a ♭a G a a G* eine echte protus-, nur in dieser Tonart mögliche Cadenz ist. Zur Bekräftigung sei noch hinzugefügt, dass die Gesangbücher diese Cadenz genau so bilden, wie sie im Antiphonar verzeichnet ist (das Strassburger Graduale, in dem die Cadenz natürlich auf *a* steht, unterdrückt die ihr auf der ersten Silbe von *eius* voraufgehenden Töne). Aber auch im Innern macht sich nach der übereinstimmenden Aussage dieser

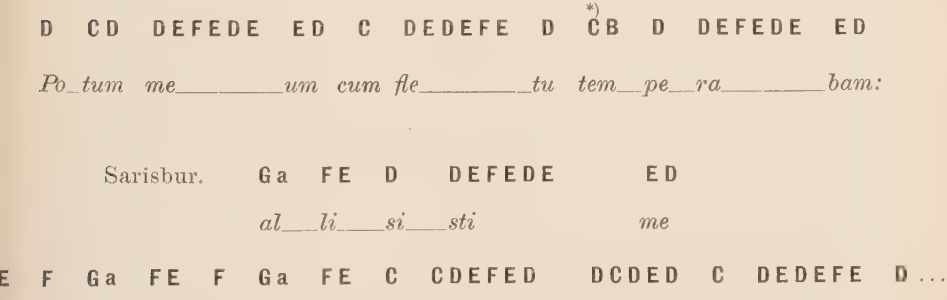
Bücher der protus auf das nachdrücklichste geltend. Dieselbe Cadenz, die dem Schluss und damit der Melodie ihr Gepräge giebt, tritt gleich am Anfang auf *meum* und dann in den meisten Distinctions-Schlüssen auf. Und was sonst als Ausgang der Distinctionen erscheint, ist gleichfalls protus-artig cadenzirt (einmal auf dem Grundton, ein andermal auf der Terz darüber). Wie wesentlich diese Cadenzen zum Bestand der Melodie gehören, zeigt das Strassburger Graduale. An ihnen hält es ohne jede Abweichung fest, obwohl es sonst einige Abweichungen hat. Und was hier doch auch sehr ins Gewicht fällt, wo jedes wie immer geartete Zeugniss von Bedeutung sein kann, die Neumen des Cod. Einsiedeln 121 zeigen überall die gleiche Form der Cadenzen, wie jene Gesangbücher, und wieder mit ihm ist durchweg in vollem Einklang der Cod. St. Gallen 339, S. 69. Wie war es also nur möglich, in einem Gesang, der so protus-artig schliesst, und — die Uebereinstimmung des Antiphonars mit den genannten Aufzeichnungen vorausgesetzt — in seiner inneren Gliederung diese Tonart so sehr ausprägt, eine tetrardus-Melodie zu sehen? eine Anschauung zu äussern, die dem Anscheine nach zu der sonstigen Tradition im Gegensatz steht?

Das Antiphon. v. Montpellier selbst enthält nun eine Notiz, deren Urheber gleichfalls eine solche Tonart-Bestimmung läugnet. Mit anderer (schwarzer) Tinte, statt der sonst für dergleichen Bezeichnungen gebrauchten rothen, steht am Rande die Bemerkung hinzugefügt, dass die im Antiphonarium aufgezeichnete Melodie dem authentischen protus angehört. Dass sie der authentischen Form der Tonart zugesprochen wird und nicht der plagalen, wie in Bernos Tonar, hat für uns hier keine Bedeutung. In dieser Bestimmung konnten nach dem Umfang, den die Melodie in den genannten Gesangbüchern hat, und nach der Art seiner Benutzung die damaligen Musiker, Theoretiker, Redactoren und Notatoren zweifelhafter und verschiedener Ansicht sein. Jedenfalls haben die beiden, die in dem Antiphonar die Melodie den zwei verschiedenen Tonarten, dem tetrardus und dem protus zugewiesen haben, sie für authentisch gehalten.

Aber in hohem Grade auffällig ist es, dass aus derselben Umgebung — ob auch aus demselben Zeitraum, kann ich nach der mir vorliegenden Mittheilung nicht beurtheilen —, dem die tetrardus-Zurechnung unserer Melodie angehört, sich im Widerspruch dazu eine Stimme der anderen Meinung, sie sei eine protus-Melodie, anschliesst. Man möchte daher geneigt sein, jene tetrardus-Zurechnung einfach für einen Irrthum zu halten und ihr gar keine Bedeutung

beizulegen. Aber eben so auffällig sind einige Erscheinungen, die man in unserer Communio selbst an dem geringen Theil der Gesammt-Ueberlieferung, der uns zu Gebote steht, beobachten kann. Und da es sich, weit über das Interesse an dieser einen Melodie hinaus, um eine Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung handelt, will ich näher darauf eingehen, wobei ich dem Leser die Details, ohne die eine solche Untersuchung nicht zu machen ist, nicht ersparen kann.

Die Melodie hat, wie so manche andere, im Laufe der Zeiten Modificationen erlebt, bei deren Nachweis aber ganz besondere Umstände zum Vorschein kommen. Cotto zählt sie (Gerbert II, 262 a, Z. 17 ff. *Sed Communio Potum meum* etc.) unter denen auf, die zu seiner Zeit fehlerhaft gesungen wurden. Und er giebt auch die Verbesserung an: Die beiden [der Ueberlieferung nach gleichlautenden] Melodiewendungen auf *cum fletu* und *et ego* [mit denen beidemal ein neuer Abschnitt einsetzt] müssen richtigerweise mit dem Ton *C* beginnen. — Dieser berichtigenden Vorschrift entspricht nun auch das Grad. Sarisbur. und das Grad. Pothier, aus denen ich vom Anfang der Communio an das Stück mittheile, in dem sich die genannten beiden Stellen befinden. Wie man sieht, stimmen die beiden Bücher bis auf eine in der Aufzeichnung vermerkte Abweichung mit einander überein.



So beginnen hier also die beiden Wendungen auf *cum* und auf *et*, wie es Cotto verlangt, mit dem Ton *C*. Und ich bemerke, dass dieser Einsatz in beiden Fällen nach einer den jedesmal voraus-

*) Das Grad. Pothier hat statt des einen *C* diesen Ton zweimal.

gehenden Abschnitt auf *D* schliessenden Cadenz*) erfolgt, also mit einem Ton, der tiefer ist, als dieser Schlusston.

Hier kann uns nun der Cod. Einsiedeln den wichtigen Dienst eines Zeugen leisten, der eine andere Aussage macht. Durch seine sogenannten Romanus-Buchstaben nämlich, deren Vorhandensein ihn vor vielen anderen Neumen-Handschriften auszeichnet. Und ich will bei dieser Gelegenheit betonen, dass diese und andere Zusätze zu den Neumen, die sich in dieser Handschrift in verschwenderischer Fülle finden, noch sehr bedeutsame Aufschlüsse zu geben berufen sind, wenn die Zeit auch noch nicht gekommen ist, sie auszunutzen. Und man muss den Herausgebern der Paléographie musicale dankbar sein, dass sie mit glücklichem Griff uns dieses wichtige Monument zugänglich gemacht haben.

Von den Romanus-Buchstaben sind gerade die, die hier in Frage kommen, die Buchstaben *i* und *l* in ihrer Bedeutung nicht zweifelhaft, was ich nach eingehenden Untersuchungen mit Sicherheit aussprechen kann. Der Buchstabe *i* bedeutet einen in irgend welcher Beziehung tieferen Ton als ein anderer, *l* (ebenso wie *s* und *a*) einen in irgend welcher Beziehung höheren Ton.

Die Anfangs-Neume der beiden gleichlautenden Melodiewendungen auf *cum fletu* und *et ego*, deren Neumennotirung den Noten der beiden Gradd. Sarisbur. und Pothier entspricht, ist beidemal nun mit einem dieser Romanus-Buchstaben versehen. Wenn die Melodie, die der Codex notirt, mit der Fassung der genannten Gradualien übereinstimmte, müsste es beidemale der Buchstabe *i* sein, zum Zeichen, dass dieser Anfangston tiefer ist als der ihm vorangehende Schlussston der Cadenz. So ist es aber nicht. Der Neume auf *cum* ist der Buchstabe *l*, der auf *et* hingegen der Buchstabe *i* beigesetzt. Der Ton auf *cum* ist demnach höher, der auf *et* tiefer als der Schlusston der Cadenz. Also nur an der zweiten Stelle sind die beiden Gradualien in Uebereinstimmung mit dem Codex. An der ersten aber stehen sie im Widerspruch zu ihm. Und zwar ist hier zunächst zweierlei möglich. Entweder ist in der Version des Codex Einsiedeln wie in jenen

*) Im Grad. Sarisbur. ist, wie man sieht, diese Cadenz in beiden Fällen (auf *meum* und auf *allisisti me*) jene oben genannte typische Formel, die die meisten Distinctionen abschliesst, und die ja auch den Schluss des ganzen Gesanges bildet. Im Grad. Pothier, das sonst auch überall diese Schlussformel hat, ist die zweite der beiden Cadenzen anders gebildet, im wesentlichen übereinstimmend mit dem Strassburger Graduale, und entsprechend den Neumen der beiden Codd. Einsiedeln und St. Gallen.

Büchern auf *cum* der Ton *C* gemeint. Dann müsste die vorhergehende Cadenz mit einem tieferen Ton als mit *C* schliessen, etwa mit *A*. Der Unterschied läge alsdann in der Cadenz. Sie würde eine andere Höhenlage einnehmen und nicht auf dem Grundton der Melodie aufgebaut sein, wie es der Fall ist in den beiden Gradualien und auch im Strassburger Gesangbuch. Und ich hebe hervor, dass dies die Cadenz-Formel ist, die in allen Versionen, in den Codd. Einsiedeln und St. Gallen wie in den drei Gradualien die ganze Melodie durchdringt. Oder die Cadenz schliesst im Codex und ist hier in gleicher Weise auf *D* aufgebaut wie in den beiden Gradd. Sarisbur. und Pothier. Dann kann der Ton auf dem folgenden *cum* nicht *C*, sondern es muss ein höherer Ton sein als dieser, und die ganze Melodiewendung *cum fletu* würde in einer höheren Lage liegen, als in der sie sich dort befindet. So ist es im Graduale von Strassburg. Dieses Buch, das die Melodie in der Transpositions-Lage auf *a* als Grundton hat, bildet und schliesst die Cadenz auf *a* (= *D* der ursprünglichen Lage der beiden anderen Bücher) und beginnt und bildet die Wendung auf *cum fletu* um eine Terz höher von *c* (= *F* der ursprünglichen Lage) aus. Die Melodie lenkt übrigens dann sehr schnell wieder in das Geleise der beiden anderen Bücher ein. Denn auch sie bildet wie diese den Schluss des Abschnittes *cum fletu temperabam* mit jener typischen Cadenz auf ihrem Grundton *a*, wie das nach einer früher (S. 186) gemachten Bemerkung in ihrem Plane liegt. An der zweiten Stelle stimmt das Strassburger Graduale mit den beiden anderen überein. Auf den Schlusston der Cadenz *a* (= *D* der ursprünglichen Lage) folgt der Einsatz auf *et* mit *G* (= *C*). Hier also besteht vollständiges Einvernehmen dieser Bücher untereinander und mit dem Cod. Einsiedeln. In Bezug auf die erste Stelle (*cum fletu*) ist in dem gegenseitigen Verhalten des Cod. Einsiedeln zu den beiden Gradd. Sarisbur. und Pothier natürlich noch ein drittes möglich: Weder in dem Ton auf *cum* noch in der vorhergehenden Cadenz stimmen sie überein. In jedem Fall ist demnach an dieser Stelle zwischen der Cadenz und dem ihr folgenden Einsatzton ein anderes Verhältniss hier und dort, also an einem Punkt, wo die Melodie mit einem neuen Gedanken beginnt, und wo beabsichtigte oder unabsichtliche Aenderung gern einsetzt. Auch aus dem Unterschied, der an dieser Stelle zwischen den beiderseitigen Quellen besteht, und ihrer Uebereinstimmung in der anderen correspondirenden Stelle mit gleichgebildeter Melodiewendung (*et ego*) ergeben sich mehrere Möglichkeiten, in wie verschiedener Art sich die beiderseitigen Quellen zu einander verhalten

können hinsichtlich der Beziehung der beiden Stellen aufeinander. Ich verfolge sie aber nicht weiter, weil es nicht möglich ist, ohne sich auf haltlose Conjecturen zu stützen, etwas neues dabei zu Tage zu fördern.

Eine sehr merkwürdige Erscheinung bietet der Schluss der ersten Distinction auf ***temperabam***, der in unseren Gesangbüchern mit jener immer wiederkehrenden Cadenz *DEFEDE ED* (= *a* b *c* b *a* b b *a* in dem Strassburger Graduale) gebildet ist. Der Form, d. h. der Linienführung dieser Cadenz entspricht, wie ich jetzt noch einmal besonders hervorheben will, die Neumennotirung des Cod. Einsiedeln (und St. Gallen) hier an dieser und an den anderen Stellen, wo die Cadenz wiederkehrt (in der Schluss-Cadenz werden der 2. und 3. Ton durch ein Quilisma ausgedrückt). Aber nicht blos den allgemeinen Umriss der Wendung können wir aus dieser Neumengruppe herauslesen. In diesem Fall können wir auch die genaue Lage ihrer Töne zu einander bestimmen. Wir können es, weil sie durch tausendfache Anwendung erprobt, als jene typische Cadenz-Gestalt festgestellt ist. Insbesondere bedeuten also die drei ersten Zeichen dieselbe Tonfolge, die wir in unseren Gesangbüchern zwischen den drei ersten Tönen der Cadenz finden: drei sich stufenweise nach der Höhe hin folgende Töne.

Diese Feststellung war nöthig, um nun die Besonderheit, die der Codex hier zeigt, und ihre Bedeutung zu verstehen. Der Cadenz auf ***temperabam***, von der wir hier sprechen, und nur dieser, nicht auch den anderen gleichgebildeten, ist ein Romanus-Buchstabe beigegeben. Der dritten Neume (Virga) in der Gruppe, die also den dritten, höchsten Ton der ganzen Figur bezeichnet, ist der Buchstabe *i* zugefügt. Was kann es aber bedeuten, dass dieser höchste Ton nach der Aussage des *i* niedriger gesungen werden soll? Niedriger als was? Niedriger als der ihm vorangehende zweite Ton doch nicht. Denn in der Constellation dieser Neumengruppe bedeutet er unbedingt einen höheren Ton als der zweite. Und doch soll das *i* hier wie an anderen ähnlichen Stellen seine gewohnte Function ausüben.

Aus einer grossen Anzahl von Beobachtungen und Vergleichen habe ich die Erfahrung gewonnen, dass diese Buchstaben, welche Höhe und Tiefe bezeichnen, nicht etwa immer in dem einen Sinn zu nehmen sind, dass die mit ihnen versehene Neume einen höheren oder tieferen Ton bedeute als die vorangehende. Die relative Bedeutung als Höher und Tiefer, die sie haben, kann mannigfacher

Art sein. Wie ich denn auch vorher von ihnen sagte, sie bedeuten einen in irgend welcher Beziehung höheren oder tieferen Ton. Höher und tiefer als der vorhergehende Ton, das ist auch eine Beziehung. Aber nicht die einzige. So können sie auch bedeuten: höher oder tiefer im Vergleich von zwei von einander getrennten Tönen, die beide an derselben Stelle in zwei gleich gebildeten Figuren stehen. Wenn dann z. B. der eine von ihnen ein *l*, der andere ein *i* bei sich hat, so heisst das: im Verhältniss zu den ihnen vorangehenden Tönen (eventuell auch an sich) ist der mit *l* versehene höher als der mit *i* versehene (z. B. ; etwa = *b d c G a F*). Oder sie deuten auch an, dass man den bezeichneten Ton besonders hoch oder besonders tief singen soll, also höher oder tiefer, als man erwarten möchte, oder vielleicht auch, als man ihn nach schlechter Gewohnheit singt, also gewissermaassen zur Warnung (z. B. ; etwa = *a E*, wofür auch eine auffällige Verlängerung des hinabgehenden Striches () gebraucht wird). Namentlich sagen sie auch, dass der Ton nicht, wie nach der sonst häufigen Bedeutung gewisser Neumen-Constellationen gemeint werden könnte, dem vorangehenden stufenweise folgt, sondern durch einen Sprung von ihm getrennt ist (z. B. ; etwa = *a G E*). Und mancherlei anderes noch können diese Buchstaben bedeuten. Sie, und nicht blos sie, welche Höhen- und Tiefen-Verhältnisse bezeichnen, reden eine eigene Sprache, die der Zeit und dem Kreis, in denen sie erfunden und angewandt wurden, geläufig war, in die wir uns aber erst hineinleben müssen. Nebenbei bemerkt, finden sich auch (meist mit Abbreviatur geschrieben) Vermerke, die den Vortrag und die Art der Ausführung betreffen, in die Notation eingezeichnet. So: *molliter*, *leniter*, *volubiliter*, *simul* und das das Gegentheil bedeutende *separatim*; auch findet sich *vel* zur Bezeichnung einer zweiten Lesart in der Melodie.

Was will denn nun aber das *i* bei dem dritten Ton unserer Cadenz sagen? Er steht, wie wir ja wissen, eine Stufe, nur eine Stufe höher als der vorangehende. Und noch niedriger, d. h. nur noch weniger hoch als um eine Stufe kann er doch nicht stehen. Aber diese Stufe kann ja doch eine zwiefache Höhe haben. Der Zwischenraum zwischen zwei sich stufenweise folgenden Tönen kann ein ganzer oder ein halber Ton sein. Und damit haben wir die Bedeutung, die das *i* hier hat, die einzige, die es haben kann, gewonnen. Das *i* will sagen, dass in dieser Cadenz hier der dritte Ton nicht um einen ganzen, sondern in tieferer Intonation nur um einen halben Ton höher zu singen ist als der voraufgehende zweite Ton. Die Cadenz

soll also dieselbe Ausmessung zwischen diesen beiden Tönen haben, wie die, welche in unseren Gesangbüchern an dieser Stelle steht. Und damit hat sie überhaupt die gleichen Tonverhältnisse wie diese (*D E F E D E E D*).

Nun ist das *i*, wie schon gesagt, nur in dieser einen von all den gleichgebauten Cadenzen der dritten Neume beigefügt. Es musste also eine besondere Veranlassung sein, gerade nur hier den halben Ton zwischen dem zweiten und dritten Ton zu vermerken. Was war aber die Veranlassung? Oder, was dasselbe ist, wie sollten sich zu dieser mit dem halben Ton zu bildenden Cadenz die anderen des gleichen Schnittes verhalten? Hier hört nun die Bestimmtheit einer Antwort wieder auf, und man kann nur von Möglichkeiten sprechen, die man nicht einmal erschöpfen kann, ohne planlos zu werden.

Das an sich nächstliegende wäre, anzunehmen, dass in all diesen Cadenzen der Zwischenraum zwischen dem zweiten und dritten Ton nicht ein halber, sondern ein ganzer Ton sein sollte. Und falls in der Melodie des Codex diese Cadenzen sämmtlich, wie in unseren Gesangbüchern, auf dem Grundton ständen, dann müsste der fragliche dritte Ton überall ein chromatisch erhöhter sein. Das scheint aber unmöglich schon im Hinblick auf die Cadenz am Schluss der Melodie, der ja doch den dem protus zukommenden halben Ton verlangt, und nicht einen durch Chroma gebildeten ganzen Ton. Oder aber diese Cadenzen stehen nicht auf dem Grundton, sondern sind aufgebaut auf einer der Stufen, die über sich zwei ganze Töne haben, wie *C*, *F* und *G*. Aber auch das könnte für die Schlusscadenz nicht zutreffen, die ja den Gesang jedenfalls mit dem Grundton *D* abzuschliessen hat. So wird man, um aus dieser Sackgasse herauszukommen, fragend wieder zurückkehren müssen zu der Cadenz auf *temperabam*, die allein den Romanus-Buchstaben hat. Sie hat ja doch den halben Ton zwischen dem zweiten und dritten Ton diatonisch, da sie nach Ausweis der Gesangbücher auf dem Grundton steht. Das brauchte doch nicht erst durch den Romanus-Buchstaben bemerkt zu werden; denn die Tonhöhe des diatonischen dritten Tones verstand sich ja von selbst, während man doch eher in den anderen Cadenzen jene eventuellen chromatisch erhöhten dritten Töne als erhöht auch bezeichnet erwartet hätte. Aber freilich, wir wissen ja nicht, ob diese mit Romanus-Buchstaben ausgestattete Cadenz auch in der Melodie, die der Codex im Sinne hat, auf dem Grundton *D* stand. Zwar ist es für uns, die wir darauf angewiesen sind, den Fall an der Hand der uns vorliegenden Gesangbücher zu untersuchen, zunächst geboten.

von der Annahme auszugehen, nach der der Codex mit ihrer einmüthigen Aussage übereinstimmt, und wir haben nicht das Recht, von vornherein etwas anderes anzunehmen. Aber durch die Unzuträglichkeiten, die mit dieser Annahme verbunden sind, werden wir darauf hingewiesen, statt ihrer eine andere zu versuchen. Und dass die Melodie des Codex von der unserer Gesangbücher abwich, wissen wir ja ohnehin. So konnte jene Cadenz auch auf einer der drei Tonstufen stehen, die über sich zwei ganze Töne haben. Dann wäre in der That eine Veranlassung vorhanden gewesen, der dritten Neume das *i* hinzuzufügen. Nicht in seiner diatonischen Tonhöhe sollte der dritte Ton der Cadenz gesungen werden, sondern, wie es nun das *i* anzeigen würde, vertieft, nicht um einen ganzen Ton höher als der vorangehende, sondern nur um einen halben Ton höher. Und wenn wir uns fragen, auf welche von den drei Stufen *C*, *F*, *G*, die zwei ganze Töne über sich haben, wir die Cadenz rücken möchten, würden wir uns doch wohl am ehesten für *G* entscheiden. Denn hier würde der erniedrigte dritte Cadenzton ♭ sein, in dem einen von den beiden anderen Fällen das chromatische *Es*, in dem anderen gar *as*. Für die anderen gleichgearteten Cadenzen fiele nun auch fort, was ich oben (S. 192) gefolgert hatte. Sie hätten nicht den ganzen Ton an der betreffenden Stelle, hätten weder die chromatische Erhöhung nöthig, noch brauchten sie eine andere Lage aufzusuchen, als sie in den Gesangbüchern haben. Sie könnten wie dort sämmtlich auf dem Grundton stehen.

Allein unumstösslich ist unsere Annahme über jene Cadenz auf *temperabam* keineswegs. Ja sie führt sogar zu bedenklichen Consequenzen. Denn nun müsste sich etwas ereignen, was die Melodie in ein ganz anderes Geleise bringen würde, als in dem sie sich nach der uns aus unseren Gesangbüchern (auch im Strassburger) einstimmig überlieferten Fassung weiterbewegt. Der Ton nämlich, der unserer, wie wir jetzt annehmen, in *G* schliessenden Cadenz auf *temperabam* folgt, und mit dem eine neue Distinction (*quia elevans* etc.) beginnt (siehe diese Stelle in der Melodie-Darstellung S. 187), erhält wiederum eine Bestimmung über seine Tonhöhe durch einen Romanus-Buchstaben. Diesmal ist es der Buchstabe *e*, der zur Bestimmung des Verhältnisses eines Tones zu dem ihm vorangehenden verwandt, stets die Unisonität zwischen beiden bezeichnet. Die neue Distinction müsste also mit *G* beginnen. Die zu der ersten Silbe der Distinction gehörige Neume ⟋, deren erster Ton eben dieses *G* ist, hat über dem mittleren, dem höchsten von ihren drei Tönen (unsere Gesangbücher haben hier nur zwei),

abermals den Buchstaben *l*. Danach soll zwischen dem mittleren und dem ersten Ton (*G*) ein grösseres Intervall, also mindestens doch eine Terz liegen. So würde sich nun von dem Anfangston *G* aus die Melodie in eine solche Höhe schwingen, dass sie sich hoch über dem Niveau der in den Gesangbüchern vorgezeichneten Linie weiterbewegen müsste (man vergleiche die Lage dieser Distinction in der oben aufgezeichneten Melodie). Und nur auf eines, was sich auf das nächstliegende, den Verlauf dieser Distinction bezieht, will ich noch hinweisen. Wie käme die Melodie von der Höhe, in der sie die Distinction beginnt, wieder hinab zu der Lage, in der sich die sehr bald folgende Cadenz dieses mit *allisisti me* schliessenden Abschnittes befindet? Vorausgesetzt nämlich, dass die Cadenz die Lage der Gesangbücher auf dem Grundton (*D* = *a* des Strassburger Buches) hat. Jedenfalls doch nur, wenn sie irgendwo eine andere Wendung als die Melodie der Gesangbücher einschlüge. Oder soll man annehmen, dass die Distinction sich bis zu ihrem Ende in der höheren Lage hält, in der sie begonnen hat? dass sie demnach auch ihre Cadenz in dieser Lage bildet und also doch wieder nicht, wie in den Gesangbüchern, auf dem Grundton? Oder soll man annehmen, dass die Distinction nicht in der höheren Lage, also nicht von *G* aus beginnt? was dann aber, unter dem Zwang des Romanus-Buchstaben *e*, zur Folge hätte, dass jene ihr voraufgehende durch den Buchstaben *i* ausgezeichnete Cadenz doch nicht auf *G* stände.

Lauter neue Verwickelungen, die alle früheren Annahmen wieder ins Schwanken bringen, die aber auch deutlich zeigen, dass die Melodie des Codex so manche Abweichung von der in den Gesangbüchern überlieferten gehabt haben muss. Ich könnte auch noch den an sich nicht undenkbaren Fall in Betracht ziehen, dass diese viel besprochene Cadenz nicht auf *G*, sondern auf *C* stände, wobei sie den chromatischen Ton *Es* an dritter Stelle hätte. Aber ich unterlasse es. Es würde nur zu neuen Fragen führen, die gleichfalls hier nicht ausgetragen werden können. Ja wir würden im weiteren Verfolg der Melodie noch manches auffällige bei dem Vergleich der Neumennotirung und ihrer Romanus-Buchstaben mit den anderen Aufzeichnungen finden. Doch ich würde mich ohne Nutzen für die Sache ins Weite verlieren, wollte ich dem allen nachgehen. Denn schliesslich steht jeder Punkt, der in Frage kommt, mit jedem anderen in Beziehung, was wir genugsam gemerkt haben. Und die Untersuchung, die doch mit allen diesen Dingen rechnen müsste, würde, wo die einzelnen Fragen noch offen bleiben müssen, ins Endlose gehen.

Jetzt noch wenigstens. Denn solche Arbeit, die, wenn nicht wie hier nur am einzelnen Fall, und nicht an so geringem Material, sondern in alles umfassendem Umkreise geführt, die lohnendsten Früchte bringen wird, gehört erst der Zukunft an. Und ich habe mich wohlweislich gehütet, das Problem des Chromas, das uns in dieser Arbeit beschäftigt, voreiligerweise auf dieses weite Gebiet hinüberzuleiten, und den festen Boden, den es überhaupt erst zu schaffen galt, von vornherein unter den Füssen zu verlieren. Nur hier, das einemal, wo es sich nicht um die Aufdeckung, sondern nur um den Nachweis der Existenz merkwürdiger, uns noch unbekannter Vorgänge handelte, habe ich solche Neumennotirung als Zeugniss herbeigezogen. Und ich glaube mit Nutzen. Zwar haben wir auf die vielen Fragen, die die Romanus-Buchstaben hervorriefen, keine eindeutigen Antworten geben können, die uns ein wirkliches Bild von der Melodie des Codex hinzustellen vermöchten. Wenn wir also auch nicht sagen konnten, wie es denn eigentlich in dieser Melodie aussah, so hat sich doch das gezeigt, dass es nach Aussage dieser Zeichen unter allen Umständen, und wie man sich auch drehen und wenden mag, ganz anders in ihr aussah als in der Melodie unserer Gesangbücher.

Wir können nun sagen, die Melodie unserer Comm. *Potum meum* hat nicht immer und nicht überall den Verlauf genommen, den sie in diesen Gesangbüchern zeigt. Es müssen Vorgänge — ob auch solche chromatischer Natur, kann ich nicht entscheiden — in ihr stattgefunden haben, die den Urhebern dieser Versionen oder der Quellen, auf die sie zurückgehen, irgendwie bedenklich erschienen. Und um ihrer Herr zu werden, haben sie die Melodie in die jetzige Form gebracht. Schon die unmotivirte Transposition des Strassburger Graduales weist darauf hin. Und sie ist um so auffälliger, als die oben (S. 189) beschriebene Abweichung, die seine Melodie von der der beiden anderen Bücher hat, sich sehr wohl mit dem verträgt, was der Codex von Einsiedeln von der betreffenden Stelle sagt. Namentlich aber bezeugt die Cadenzen-Angelegenheit, dass sich die Melodie in ihrem Innern bedeutend verändert hat. Was sich in der Fassung des Codex von Einsiedeln an den Cadenzen eigenthümliches abgespielt hat, konnten wir freilich ebensowenig nachweisen wie alles andere. Sicher aber ist, dass zwischen ihnen, wenn sie auch unter einander die gleiche typische Form haben, doch nicht die unterschiedslose Einheitlichkeit und Uebereinstimmung bestand, die sich in unseren drei Gradualien ohne Ausnahme an ihnen offenbart. Diese Gleichheit ist erst zurecht gemacht worden. Hier liegt also die

Annahme ganz nahe, dass es galt, Dinge zu beseitigen, die nach der Auffassung der Urheber jener Fassungen die innere Ordnung oder die Einheitlichkeit der Melodie stören mussten.

Und kommen wir nun auf die Zugehörigkeit der Communio zum tetrardus zurück, die das Antiphon. von Montpellier ausspricht, so konnte in jenen uns unbekannten Vorgängen noch am ehesten die Veranlassung dazu gelegen haben. Wie, ja auch, dass sie es überhaupt haben veranlassen können, ist uns freilich unbegreiflich. Denn es bleibt bestehen, was wir oben im allgemeinen ausgesagt haben: die Transposition einer tetrardus-Melodie nach *d* erscheint uns als eine Unmöglichkeit. Oder, was dasselbe ist, es ist uns undenkbar, wie man eine Melodie, die sich in der *D*-Leiter bewegt und den Ton *D* zum Maass für die Bestimmung ihrer Tonart macht, als eine tetrardus-Melodie ansehen konnte. Und zwar ändert daran nichts, wenn auch das Chroma dabei mitspielen sollte. Wäre aber die Transposition des tetrardus nicht blos der abschliessende Baustein einer rein speculativen und systematisirenden Theorie, um auch dem *G* wie den anderen Final-Tönen einen Genossen oder Stellvertreter in der höheren Quinte zu geben, d. h. sollte es wirklich tetrardus-Melodien gegeben haben, die man aus stichhaltigen Gründen nach *d* versetzte, oder sollte man Melodien der *D*-Leiter aus inneren Gründen im Sinne des tetrardus aufgefasst haben, so können das nur Gründe, und es müssen Vorgänge in der Melodie vorhanden gewesen sein, die sich unserer Kenntniss vollständig entziehen.

Ueber eines aber kommt man überhaupt nicht hinweg. Eine solche vorgebliche tetrardus-Melodie würde, wenn sie an ihrem Ende eine die Tonart wirklich ausprägende Cadenz hätte, wie die Comm. *Potum meum* mit einem ausgesprochenen protus-Schluss endigen. Und schliesslich wird, so viel wir wissen, die Tonart der Melodie als eines Ganzen doch überall in dieser Zeit nach ihrem Schluss bestimmt. Dem widerstreitet nicht einmal die Wahl der Tonart der Psalmodie nach alter Reginoscher Art. Wäre es also möglich, eine Melodie einer anderen Tonart zuzurechnen, als in der sie schliesst, der Tonart also, in der sie schliesst, nicht zuzurechnen? Hiermit stossen wir gerade auf einen Punkt, der durchaus noch nicht geklärt ist. Schon bei der Comm. *De fructu operum* (siehe S. 57) verwunderten wir uns, wie gerade das Antiphon. von Montpellier den nach *c* transponirten Gesang, den es mit einem dem tetrardus eigenen Schluss ausgehen lässt, dem tritus zuspricht, der diesen Schluss nur mit einem leiterfremden Ton bilden kann. Und wir werden nachher

noch einige Fälle dieser Art aufzählen, insbesondere solche, in denen ein als tetrardus-Melodie bezeichneter, in der *G*-Leiter notirter Gesang mit einer protus-Cadenz auf *G* schliesst.

Und endlich will ich noch einen merkwürdigen Ausspruch Bernos aus seinem Tonar anführen (85a, Z. 9 v. u. ff.). Ich habe ihn schon früher (S. 33) bei Besprechung der Comm. *Illumina faciem tuam* erwähnt. Jetzt aber erhält er für uns noch eine neue Bedeutung. Berno nennt hier unter den Communionen des authentischen protus am Schluss der ganzen Reihe diese vier: *Illumina faciem*, *Quicunque fecerit*, *Amen dico vobis* (eine andere desselben Anfangs hat er schon vorher aufgezählt), *Data est mihi*. Und von ihnen sagt er: *Rectius has regeret authenticus tetrardus, si inveteratus permitteret usus.* Nach altem eingelebten Gebrauch gehören sie also, wie Berno zugesteht, dem authentischen protus an. Und in der That in allen Tonarien und Gesangbüchern alter und neuer Zeit weiss man nichts anderes. Nur der Genauigkeit wegen bemerke ich, dass das Antiphon. von Montpell. die Comm. *Data est mihi* nicht unter den authentischen, sondern den plagalen protus stellt, und ich füge hinzu, dass es diese Melodie nach *a* transponirt, wie auch in Uebereinstimmung mit dem Grad. Sarisbur. und neueren Büchern die früher besprochene Comm. *Illumina faciem*. Ich wüsste nun nichts aus dem Verlauf aller dieser Melodien (und das gilt von den beiden Communionen des gleichen Anfangs *Amen dico*), was irgendwie zu einer anderen Auffassung als der allgemein gültigen hätte Anlass geben können. Und ausserdem liegt es Berno ganz fern bei der Zurechnung der Gesänge zu den Tonarten irgend etwas anderes als den Schluss ins Auge zu fassen. Der Schluss aber dieser Melodien ist überall (auch im Antiphon. von Montpell.) mit einer Cadenz von durchaus ausgeprägtem protus-Charakter gebildet, entweder mit jener typischen *D E F E D E E D* oder einer anderen ebenso charakteristischen, und diesen Cadenzen entsprechen auch die Neumennotirungen der Codd. Einsiedeln und St. Gallen. Was Berno sich dabei gedacht hat, als er diese Melodien mit diesen Schlüssen von allen anderen Communionen absonderte und von ihnen — ganz gegen alle Tradition — sagte, eigentlich herrsche in ihnen der tetrardus — ist uns ein Räthsel, ebenso räthselhaft wie die Transposition von Melodien des tetrardus nach *d*, dem Sitz des protus.

Die Quarten-Transposition, die, wie wir wissen, Cotto nicht, sondern nur Berno vertritt, hat dieser nur an zwei Tonarten, dem deuterus *E* nach *a* und dem tetrardus *G* nach *c*, an den von ihm

gegebenen Beispielen nachgewiesen. Die Transposition des tritus *F* nach ♭ ist selbstverständlich ausgeschlossen, trotz der S. 182, Anm. *) berichteten curiosen Aeusserung des Gegentheils, da dieser Ton unmöglich Grundton einer Tonart und einer Melodie sein kann. Ist aber nicht auch die Quarten-Transposition des protus möglich? Theoretisch betrachtet ganz gewiss. Denn hier liegen die Verhältnisse ganz anders als in der Quinten-Transposition des tetrardus. Bei der Versetzung in die höhere Quarte bliebe die dritte Stufe des protus in ihrer diatonischen Gestalt erhalten, und zugleich könnte sie in chromatischer Erhöhung wiedergegeben werden, wie es die folgenden Leitern zeigen, die den chromatischen Ton, wie sonst, in [ ] haben.

Der Transpositions-Leiter **G a ♭ [♮] c d e f g**
entspricht
die ursprüngliche Leiter **D E F [♯] G a ♮ c d** des protus.

Die sechste Stufe dieses transponirten protus wäre aber immer nur als grosse Sexte *e* (= ♮ der ursprünglichen Lage) über dem Grundton *G* (= *D* der ursprünglichen Lage) vorhanden.

Aber auch die wirkliche Ausübung solcher Transposition einer protus-Melodie von deren ursprünglichem Grundton *D* nach *G* ist uns gewährleistet durch die Geschichte der Antiph. *Urbs fortitudinis*, obwohl die Thatsache durch die Tonart-Zurechnung, die die Antiphon später erfuhr, verschleiert ist. Denn nachdem wir im I. Abschnitt in der protus-Melodie des alten Autors der Alia musica die Existenz des chromatischen *Fis* festgestellt und in den beiden folgenden Abschnitten als Zweck und Wesen der Transposition den Ausdruck chromatischer Töne kennen gelernt haben, können wir nun behaupten, dass diese Antiphon der Quarten-Transposition unterworfen worden ist, um das chromatische *Fis* neben dem diatonischen *F* zum Ausdruck zu bringen. Und schon früher (S. 27, 1. Abs.) wies ich auf diesen Vorgang, der uns jetzt als Thatsache erscheint, als auf eine Möglichkeit hin. Zwar habe ich dort (S. 25, vorletzt. Abs. ff.) die Entscheidung über den Schluss noch in der Schwebe gelassen. Ich habe es nur als wahrscheinlich hingestellt, dass die alte protus-Melodie, über die jener Autor berichtet, wie sie mit dem protus-Grundton *D* begann und ganz im Sinne dieser Tonart fortfuhr, mit dem Schluss ausging, der sie mit diesem Ton endigen lässt. Allein, auch wenn man ganz von dem Schlusse absieht, ist der Vorgang der Transposition erwiesen.

Die alte Melodie ist notorisch eine in der *D*-Lage des protus gesungene Melodie, die neben dem diatonischen *F* das chromatische *Fis* verwendet. Und diese Melodie ist dann ebenso notorisch in die *G*-Lage versetzt worden. Und warum? Um eben neben der diatonischen dritten Stufe über *D* auch die chromatische zum Ausdruck bringen zu können durch ♮ neben ♭, die als Doppel-Gestalt der dritten Stufe über *G* die Ebenbilder jener beiden Töne sind. In dieser Gestalt kennen wir die Melodie aus dem Bericht des Commentars zu Guidos Micrologus (siehe S. 1 f.) und aus der Aufzeichnung im Antiphonar der Cluniacenser (siehe S. 2 unten, und in den Melodie-Darstellungen S. 6, 23 und 24 die 1. Reihe). Konnten wir damals aus ihr und aus jenen Worten des Autors der Alia musica (siehe S. 12) die Melodie der *D*-Lage, die er im Auge hatte, in rückwärtsläufiger Weise auffinden (siehe die 2. Reihe der genannten Darstellungen), so vermögen wir jetzt umgekehrt zu erkennen, wie und warum aus dieser die spätere Fassung durch die Versetzung in die *G*-Lage entstanden ist.

Freilich keinem der späteren Autoren, Tonare und Gesangbücher gilt diese als eine protus-Melodie. Die Thatsache, dass sie durch die Transposition einer solchen entstanden ist, ist von ihnen verkannt. Selbst der Commentator Guidos, der doch über das ♭ in ihr zu berichten weiss, ahnt davon nichts, und die Redactoren des Antiphonars der Cluniacenser, das diesen Ton bewahrt hat, geben ihr die Psalmodie des authentischen tetrardus. Auch ihnen beiden gilt *G* als der ursprüngliche Sitz der Melodie. Sie können sich unter einem Gesang der *G*-Leiter nur eine tetrardus-Melodie vorstellen. Sie erkennen nicht, dass in dem ♭ ihrer Melodie gerade der Ton (das *F* der *D*-Lage) steckt, der nach dem ursprünglichen Sinn und der ursprünglichen Auffassung der diatonische war, und der Commentator Guidos hebt die Benutzung dieses Tones in dem Gesang geradezu tadelnd hervor. Der Ton ♮ aber, das Spiegelbild des chromatischen, von dem Autor der Alia musica gerügten *Fis*, das der Melodie damals anhaftete, gilt ihnen als die normale diatonische dritte Stufe über dem Grundton *G* ihrer Melodie. Und noch später hat man, wie wir S. 27, 1. Abs. sahen, das ♭ gänzlich aus der Melodie entfernt und es durch ♮ ersetzt. So hat sich die Anschauung gewandelt, seitdem man die Melodie dem tetrardus zueignete und ihren eigentlichen Ursprung aus einer protus-Melodie verkannte. Uns ist aber trotz dieser Verschleierung, und ich hoffe, gerade desshalb zu nutzbringender Belehrung, klar geworden, dass wir in der Antiph. *Urbs fortitudinis* eine protus-Melodie zu erkennen haben, die aus ihrer einstmaligen ursprünglichen *D*-Lage in

die *G*-Lage versetzt ist, dass sie uns die Thatsache der Transposition in die höhere Quarte auch bei dieser Tonart an einem klassischen Beispiel nachweist. Und wenn ich mich früher im I. Abschnitt über den nach *D* geleiteten Schluss der alten protus-Melodie so zurückhaltend und vorsichtig aussprach, so wird die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme durch die Erkenntniss, die wir inzwischen gewonnen haben, bedeutend erhöht und mir fast zur Gewissheit. Mit ihm versehen, verläuft, wie schon früher (S. 27) bemerkt, die Transposition der alten Melodie der *D*-Lage in die *G*-Lage glatt bis zu ihrem Ende.*)

In der Quarten-Transposition des protus auf *G* ist nun, wie man schon aus dem Fall der Antiph. *Urbs fortitudinis* ersehen kann, ein Punkt, in dem sie mit einer anderen Angelegenheit zusammentrifft, auf die wir bei unseren Untersuchungen schon vielfach gestossen sind: mit dem Tonalitätswesen der Gesänge. Dadurch erhält sie ein

*) Auch aus dem Antiphon. von Montpell. liegt mir ein Fall der Quarten-Transposition einer protus-Melodie vor. Das Offertorium *De profundis clamavi* (Domin. XXIII post Pentecost.), in Bernos Tonar 86a unter dem protus plagalis aufgeführt, ist dort fol. 105^{v} unter den protus-Melodien in der Transposition nach *G* notirt. Mitgetheilt ist es daraus in Thiéry, Etude 187. Aber die Transposition ist nicht eines chromatischen Tones wegen geschehen. Die Melodie benutzt nämlich die dritte Stufe über dem Grundton *G* durchweg nur als ♭, niemals als ♮. Sie könnte also, wenn man nur das Offertorium selbst in Betracht zieht, und nicht auch den Versus *Fiant aures tuae*, in der ursprünglichen *D*-Lage des protus notirt werden. So steht der Gesang auch in dem Grad. Sarisbur. 167 und der ihm beigegebenen plate f, in den Gradd. Pothier 388 und Reims 323, die alle, wie überhaupt die späteren Gesangbücher, die Versus der Offertorien unterdrücken. Der Versus *Fiant aures tuae* nun benutzt an einer Stelle (auf dem Worte *in*) den Ton *C*, d. h. die Quinte unterhalb des Grundtons *G*. Für den Ton, der in der ursprünglichen *D*-Lage des protus diesem *C* entspricht, den Ton *F*, hat das Antiphon. von Montpell. kein Buchstaben-Zeichen. Der tiefste Ton, für den ihm ein Zeichen zur Verfügung steht, ist ja das durch den Buchstaben *a* wiedergegebene *A*. Die Versetzung in eine höhere Lage ist für dieses Buch also eine Nothwendigkeit. Und die gewöhnlich von dem Antiphonar geübte Transposition des protus auf die höhere Quinte nach *a* war hier nicht möglich. Denn in dem Offertorium selbst kommt einmal (auf dem Worte *te*) die dritte Stufe unter dem Grundton vor, die kleine Terz *E* unter dem Grundton *G* (= *B* der ursprünglichen *D*-Lage, wofür übrigens im Grad. Pothier *A* steht). Unterhalb des durch die Quinten-Transposition gewonnenen Grundtons *a* würde dieser Ton den Ton *Fis* ergeben. So wurde also die *G*-Lage gewählt, in der das Buch alle in dem Gesang enthaltenen Töne und Tonverhältnisse wiedergeben konnte. Es ist also nicht das Vorhandensein eines chromatischen Tones in der Melodie, das zu dieser Transposition die Veranlassung gegeben hat. Und ich benutze die Gelegenheit, den S. 35, Abs. 4 aufgestellten Satz einzuschränken, wonach die Transposition in die höhere Quarte stets nur den Zweck hat,

erhöhtes Interesse für uns, und ebenso dehnt sich in Folge dessen der Kreis ihrer Wirksamkeit vielleicht weiter aus, als es zunächst den Anschein hat. Wenn es zwar im Augenblick noch nicht im entferntesten möglich ist, den Gegenstand so eingehend und so erschöpfend zu behandeln, wie es seine Schwierigkeit und Bedeutung erheischt, will ich gleichwohl versuchen, einen Einblick in die Fragen zu geben, um die es sich handelt.

Mit der vorher behandelten Quinten-Transposition des tetrardus hat die Quarten-Transposition des protus das gemein, dass beide Tonarten ihre Transpositions-Lage auf einer der vier finales finden, und zwar im gegenseitigen Eintausch. Der auf die höhere Quinte transponirte tetrardus nimmt den um eine Octave nach oben verlegten Sitz des protus *D* ein, der auf die höhere Quarte transponirte protus erhält den Sitz des tetrardus *G*. Es ist aber zwischen den beiden Trans-

---

das chromatische *Fis* neben dem diatonischen *F* einer in der ursprünglichen Lage befindlichen Melodie zum Ausdruck zu bringen. Die besondere Art der Notenschrift, die die übliche Grenze der sonst verwendeten Töne nicht erreicht, kann eben aus diesem Grunde auch einmal die Veranlassung geben, die Zuflucht zu der Quarten-Transposition zu nehmen, ohne dass ein chromatischer Ton dadurch zum Ausdruck kommen soll. Der Sinn jenes oben ausgesprochenen Satzes über den eigentlichen Zweck der Quarten-Transposition bleibt dennoch bestehen. — Und auch ein anderes will ich doch noch, um nichts unerwähnt zu lassen, bemerken. Das Offertorium mitsammt seinem Versus hätte auch in *d*, der höheren Octave der ursprünglichen *D*-Lage, notirt werden können (vergl. in Betreff einer anderen ungewöhnlichen Lage S. 185). Der Umfang erreicht nach der Höhe zu nur die Quinte oberhalb des Grundtons. Das wäre in der *d*-Lage der Ton $\bar{a}$, für den das Antiphonar gerade noch sein letztes Zeichen, den Buchstaben *p* zur Verfügung hat. Ich unterlasse es, weitere Vermuthungen hieran zu knüpfen, die nur auf uncontrolirbaren Voraussetzungen und vagen Combinationen beruhen könnten. Ich füge aber die Mittheilung eines merkwürdigen Vorkommnisses hinzu, über das ich jedoch nur folgendes berichten kann. Ein anderes Offertorium, *Protege*, *Domine*, in dem Antiphonar fol. 100^{v} ebenfalls dem protus zugerechnet, ist daselbst in zweierlei übereinander gestellten Buchstaben-Notationen aufgezeichnet, in der *G*-Lage und darüber in der *D*-Lage. Das gilt aber nach Oblassers Angabe nur von dem Offertorium selbst. Die Versus sind nur mit einer Buchstaben-Notation versehen; in welcher Lage sie aufgezeichnet sind, geht aus dieser Mittheilung nicht hervor. Die wenigen Anfangs- und Schlusstöne des Offertoriums selbst, die mir daraus vorliegen, zeigen in beiden Lagen dieselbe Melodie mit denselben Tonverhältnissen. In der Schlusswendung hat die *G*-Lage ♭, wo die *D*-Lage *F* hat. In den Gradd. Sarisbur. 185, Pothier [99] und Reims 542 ist die Melodie in *D* notirt, in Bernos Tonar 86a unter dem protus plagalis genannt. — Thiéry, Etude 190 spricht bei dieser Gelegenheit von mehreren Gesängen, die in dem Antiphonar in doppelter Form notirt sind, was ich aber aus Oblassers Verzeichniss nicht habe constatiren können.

positionen jener grosse Unterschied, der sich aus der Behandlung ergiebt, den die für den Charakter der Tonart so wichtige dritte Stufe beidemale erfährt (siehe S. 180 für den tetrardus, S. 198 für den protus). Der tetrardus würde bei der Transposition den Charakter seiner Tonart gänzlich verlieren, da aus der grossen Terz über der finalis *G*-♮ unausbleiblich die kleine *d*-*f* wird. Der protus aber behält auch bei der Transposition die für den Charakter seiner Tonart entscheidende kleine Terz *D*-*F*; sie wird zu *G*-♭. Daneben gewinnt er als chromatisch erhöhten Ton, als grosse Terz über der finalis das ♮ (= *Fis* der ursprünglichen *D*-Lage). Und es sei demgemäss hier nochmals hervorgehoben, dass diese Transposition in der That wie jede andere Quarten-Transposition geeignet ist, dem chromatischen *Fis* der ursprünglichen Lage zum Ausdruck zu verhelfen — vorausgesetzt, dass dieser Ton in protus-Melodien eine Stelle haben konnte, nach Art jener alten, vom Autor der Alia musica freilich beanstandeten Fassung der Antiph. *Urbs fortitudinis.*

Dieses gleichzeitige Erscheinen der Töne ♭ und ♮ in Melodien der *G*-Leiter, in Melodien also, die mit *G* schliessen, ist der oben angedeutete Punkt, in dem sich die Transpositions- und die Tonalitäts-Angelegenheit mit einander berühren. Eine solche Melodie könnte — rein theoretisch betrachtet — den beiden Tonarten tetrardus und protus angehören, dem tetrardus in seiner ursprünglichen Lage, dem protus, wenn die Melodie als in die höhere Quarte transponirt aufgefasst würde. Dabei würde man je nachdem das ♮ als den normalen Ton der Tonart (tetrardus) oder als chromatisch erhöht (protus), und den Ton ♭ als vertieft (tetrardus) oder als normal (protus) annehmen, wie das folgende Tonleiter-Schema veranschaulichen möge, wobei die als chromatisch geltenden Töne in [ ] stehen.

tetrardus in der ursprüngl. Lage	G	a	[♭]	♮	c	d	e	f	g
protus in der Quarten-Transposition	G	a	♭	[♮]	c	d	e	f	g
gleich dem									
protus in der ursprüngl. Lage	D	E	F	[Fis]	G	a	♮	c	d

Ich bemerke, dass ich diese rein theoretische Aufstellung einer zwiefachen Tonart-Zugehörigkeit, die man einer und derselben Melodie zusprechen könnte, zunächst nur gemacht habe, um für uns eine recht klare Anschauung zu gewinnen, und dass man diese Doppel-Auslegung keinenfalls so ohne weiteres auch dem Mittelalter zu-

schreiben kann. Man dürfte das schon deshalb nicht thun, weil dabei ein für die Tonart-Bestimmung der Melodien sehr wichtiger Punkt ausser Acht gelassen werden müsste. Nämlich ihr Schluss. Der Schluss soll ja doch wohl, soweit wir die Anschauungen des Mittelalters kennen, durchaus für die Tonart der Melodie als eines Ganzen bestimmend sein. Eine Melodie, die in *G* schliesst, ist eben eine Melodie der *G*-Tonart, d. h. eine tetrardus-Melodie. Aber ist sie es nur, weil sie in *G* schliesst? Muss sich in ihrem Schluss nicht auch die Tonart des *G* und deren Charakter offenbaren, da sie ja von hier aus auf den ganzen Gesang zurückstrahlen soll? Nicht also schon von dem Melodie-Schlusston an sich, sondern von der auf ihm gebauten und zu ihm hinleitenden Cadenz würde diese Wirkung ausgehen. Muss nicht der Schluss also ganz tetrardus-rein sein, wenn er einen Gesang zu einer wahrhaften tetrardus-Melodie stempeln soll? Das war der Fall in der Antiph. *Urbs fortitudinis*, in der hier natürlich einzig in Betracht kommenden *G*-Lage, in der sie der gesammten Ueberlieferung als tetrardus-Melodie gilt. Da schliesst sie, wie man sich aus der Darstellung S. 24 (1. Reihe) überzeugen kann, völlig tetrardus-rein. Das ♭, das sie im Anfang (siehe die Darstellung S. 6, 1. Reihe) hatte, ist längst verschwunden und hat schon vorher dem ♮ Platz gemacht (siehe die Darstellung S. 23 u. 24, 1. Reihe), jenem ♮, das eben dem von dem alten Autor kritisirten chromatischen *Fis* der ehemaligen protus-Melodie entspricht. Und sie schliesst nun mit einer in dieser Beziehung gänzlich indifferenten Cadenz, d. h. ohne in ihr diese zwiegestaltige dritte Stufe der *G*-Leiter zu benutzen. Wenn aber eine Melodie der *G*-Tonart gleich dieser Antiphon sich auch in ihrem Inneren den Gebrauch des ♭ neben ♮ gestattet, am Ende, in ihrer Schluss-Cadenz, dürfte sie von den beiden Tönen gleichwohl nur den dem Charakter des tetrardus eigenen Ton ♮ verwenden, und nicht das ♭, das diesen Charakter gänzlich verändert.

So sollte man glauben. Und so haben auch Theoretiker des Mittelalters geglaubt. So jener schon früher (S. 93) erwähnte Guido in Caroli-Loco, der (Coussemaker II, 152 b, letzt. Abs.) jeder einzelnen Tonart den Gebrauch des ♭ neben ♮ gestattet, der diesen Gebrauch aber so eingeschränkt wissen will, dass dadurch die Melodie nicht den Charakter einer anderen Tonart annimmt. Und die Gefahr dieses Umschlags, vor der doch bei der Bedeutung des Schlusstons der Melodie für ihre Tonart am ehesten ihr Schluss bewahrt werden muss, sieht er besonders bei dem tetrardus: *ut apud minus doctos G, quod finalis est quartae maneriae* (d. i. ein Ausdruck für die Tonart

tetrardus) *tantum, iudicetur etiam finalis primae* (d. i. des protus). Und in der That ist ja die Tonart, in deren Charakter die Schluss-Cadenz einer *G*-Melodie umschlägt, wenn sie den Ton ♭ statt ♮ hat, die Tonart also, die die *minus docti* in einem solchen Gesang erblicken konnten, der protus, um dessen Eintausch für den tetrardus es sich für uns hier handelt. Noch viel eingehender und bestimmter spricht sich der freilich viel spätere Joh. de Muris im 6. Buch seines Speculum musicae bei verschiedenen Gelegenheiten immer wieder aus. Am grössten scheint ihm die Gefahr, die einigen Tonarten durch das ♭ droht, für Melodien des authentischen und plagalen tetrardus, wenn sie überhaupt diesen Ton verwenden. Aber ganz besonders macht er auf den Missstand aufmerksam, wenn das ♭ in ihrem Schluss stattfindet. So rügt er (Coussemaker II, 262a, Z. 14 ff. *Haec non advertentes* etc.) in der Erläuterung zu der früher (S. 30) aus Oddos Dialog (Gerbert I, 262 a, Z. 11 v. u. ff.) citirten Stelle ein Missverhältniss in Gesängen dieses 7. und 8. modus, das bei Responsorien und Antiphonen noch in besonderer Art zu Tage tritt: In diesen Gesängen, die sich in ihrem ganzen Verlauf bis zum Schlusse oder fast bis dahin völlig tetrardus-rein und fern von dem Gebrauch des ♭ gehalten haben, brauchen Viele diesen Ton im Schluss, und doch hängen sie ihnen, wenn sie Responsorien sind, die [typische] Versus-Melodie, und wenn sie Antiphonen sind, die Psalmodie dieser modi an [die von dem ♭ nichts wissen]. Und in dem 52. Capitel, das ganz dem Gebrauch des ♭ neben ♮ in den verschiedenen Tonarten gewidmet ist, äussert er (267 b, vorletzt. Abs.) — zum Unterschied von der zuerst bei dem tritus und protus vertretenen Ansicht — auch bei dem deuterus seine Bedenken über die Benutzung des ♭. Aber hier ist es mehr nur theoretischer Natur. Das ♭ beseitigt, wie er sagt, den Charakter dieser Tonart nicht. Sie bleibt ein deuterus. Der tetrardus hingegen wird durch das ♭ in seinem eigensten Wesen verändert. Er wird zum protus. Wer also, so endigt der Autor (268 a, Z. 6 ff. *Ideo* etc.), im tetrardus das ♭ benutzen will, was freilich überhaupt unangebracht und ungehörig ist, der thue das in der Mitte der Melodie, aber nicht am Anfang und noch weniger an ihrem Ende. Und auf diese Reinhaltung des Schlusses der tetrardus-Melodien kommt er dann auch wieder in dem Theil des Buches zurück, der nun nach der allgemeinen theoretischen Vorbereitung speciell der Praxis des liturgischen Gesanges gewidmet ist. Hier (316 a, Z. 8 v. u. ff. *Dixi autem* etc.) beklagt er sich, dass gewisse Gesänge, unter denen er auch hier wieder die Antiphonen und Responsorien hervorhebt, die ihren Schluss im Sinne des tetrardus mit ♮

bilden sollten, in Folge einer schlechten Gewohnheit, ihn mit ♭ zu singen, verdorben werden. Und als ein Beispiel dafür giebt er die Antiph. *Magnus sanctus Paulus* (in Conversione S. Pauli, 25. Januar, und in Commemoratione S. Pauli, 30. Juni), deren Schluss in einigen Kirchen in dieser Art falsch

a ♭a G G gesungen wird,

statt des richtigen a ♮a G G

pos_si__de__re

(in den Gesangbüchern habe ich den Schluss immer nur mit ♮ gebildet gefunden).

Ich erinnere nochmals auch an die Meinungsäusserung jenes Commentators des Guidonischen Micrologs, von der ich zu Anfang dieser Schrift ausgegangen bin. Für ihn bedeutet ein in den Schluss des Gesanges, ja sogar ein in den Schluss der auf den Grundton ausgehenden Distinctionen eingemischtes ♭ eine Störung der Tonalität. Und indem er das an dem Beispiel der ihm als tetrardus-Melodie geltenden Antiph. *Urbs fortitudinis* erläutert, hörten wir von ihm, dass das ♭ im Ausgang ihrer ersten auf dem Grundton *G* endigenden Distinction den Schluss und damit die Distinction in den protus verwandelt.

Diese Stimmen gehören alle nicht der früheren Zeit des Mittelalters an. Guidos Commentator der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, Guido in Caroli-Loco der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, und die Wirksamkeit von Joh. de Muris liegt erst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Freilich hat dieser fleissige Sammler die Gebräuche und Anschauungen nicht nur verschiedener Gegenden und Kirchen, sondern auch seiner eigenen und der älteren Zeit der Betrachtung unterzogen. Diese Gewährsmänner belehren uns also nur für den Zeitraum, den sie umspannen.

Was wir von ihnen lernen, ist zweierlei. Erstens bestätigen sie für ihre Zeit, was ich oben sagte: dass es Theoretiker gab, die nicht damit zufrieden waren, dass die Tonart eines Gesanges sich in dessen letztem Ton schon genügend ausspräche. Sie verlangten mehr. Es sollte auch der Charakter der Tonart am Schluss des Gesanges zum Ausdruck kommen, die Schluss-Cadenz also rein in diesem Charakter gehalten werden. Zweitens erfahren wir, dass die Praxis ihren theoretischen Forderungen nicht immer und überall entsprach, und dass andere anders als sie dachten. Es hat nach ihren Berichten Versionen

von tetrardus-Melodien gegeben, die auch am Schluss das ♭ einmischten und ihm so den Charakter des protus aufdrückten. Es hat auch Leute gegeben, die unbekümmert um diese Wirkung solche Gesänge doch für tetrardus-Melodien hielten. Es waren wieder andere, bei denen durch solche Gesänge die Meinung erweckt wurde, dass der Ton *G* auch der Grundton des protus sein konnte, der doch nur dem tetrardus als Grundton zukäme. Und der Guido in Caroli-Loco sehr nahe stehende Verfasser der dem heiligen Bernhard zugeschriebenen Schrift Praefatio seu tractatus de cantu seu correctione Antiphonarii (Migne, Patrologia latina, Bd. 182 [nach Mabillons Ausgabe der Werke Bernhards], Spalte 1125, Z. 6 v. u. ff.; vergl. auch Spalte 1124, Z. 12 ff.) höhnt sogar: Dieselben, die die Antiphon *Nos qui vivimus* [zu einer Classe von wenigen Antiphonen gehörig, deren Tonalität bekanntlich seit Alters her Schwierigkeit gemacht hat] in *G* mit dem Gebrauch von ♭ notiren und unter dem Eide versichern, sie gehöre dem 8. modus [dem plagalen tetrardus] an, meinen, dass der Ton *G* in eben dieser Verbindung mit dem ♭ vielmehr die Gesänge des protus als die des tetrardus endige.

Die Frage, wie solche Gesänge der *G*-Leiter, die im Inneren ♭ neben ♮, am Schluss aber ♭ benutzten, falls an ihnen eine Emendation nach diesen theoretischen Grundsätzen stattfand, zurecht gestutzt wurden, ob man ihnen das ♭ überhaupt oder nur am Schluss nahm und sie dann zu gereinigten tetrardus-Melodien machte, oder ob man andere dieser Gesänge für protus-Melodien hielt, die man nur von dem ♮ befreite und dann auf den Grundton *D* brachte, oder was sonst noch hätte geschehen können: diese Frage wäre ja nur durch ganz specielle Untersuchungen an den Gesangbüchern jener Zeiten und Kreise in Angriff zu nehmen. Das aber ersieht man aus den angeführten Berichten von vornherein, wie verschiedenartig es mit dem Ton ♭ gehalten wurde, und wie verschiedenartig es danach auch in jenen Gesangbüchern in dieser Beziehung aussehen musste. Was uns jedoch hier im Augenblick an der Angelegenheit interessirt, ist die Verwirrung und die Unsicherheit in der Tonart-Bestimmung, die uns aus jenen Berichten entgegentritt. Und die Ursache davon war vornehmlich die Erscheinung des ♭ auch am Schluss von Melodien der *G*-Leiter, die die einen einfach hinnahmen, andere als eine Störung, ja als eine Vernichtung der tetrardus-Tonalität des Gesanges, und wieder andere als eine Hinneigung der Tonalität zum protus ansahen.

So war es in den Zeiten dieser Gewährsmänner. Wie hat man

aber früher gedacht? Konnte es auch da vorkommen, dass man in die Schlusswendung von Melodien der *G*-Leiter den Ton ♭ einmischte, statt sie nur mit ♮ zu bilden? Und empfand man das gleichfalls als eine Störung der tetrardus-Tonalität des Gesanges?

Wir besitzen über die Art des Gebrauches von ♭ in den Gesängen nur wenige schriftstellerische Aeusserungen, und wir werden noch (im VIII. Abschnitt) Gelegenheit haben, uns mit ihnen zu beschäftigen. Oddos Dialogus hat hierüber, wie wir dort gleichfalls noch sehen werden, eine ganz eigene, isolirt dastehende Meinung, die für die allgemeine Anschauung daher nicht in Betracht kommt. Und über das Verhalten des Schlusses in dieser Beziehung sagt er nichts, und konnte nach seinen Ansichten nichts besonderes zu sagen haben. Sonst erfahren wir — insofern es uns hier angeht — weiter nichts, als dass der Ton ♭ neben ♮ in den Gesängen aller Tonarten ohne Ausnahme vorkommt. Wir hören aber nichts specielles über die Melodien des tetrardus, also auch nicht darüber, ob der Schluss dieser Gesänge von dem Ton ♭ rein zu halten sei. Die Schriftsteller lassen uns also in dieser Angelegenheit ganz ununterrichtet. Wohl aber können wir von den Aufzeichnungen der Melodien selbst Aufschluss bekommen, wofern sie uns ein unzweideutiges Bild der Töne geben, oder soweit wir ein solches Bild aus ihnen abzuleiten im Stande wären. Und hier ist natürlich ein Buch wie das Antiphon. von Montpell. mit seinen unzweideutigen Buchstaben-Noten und seiner durchgeführten Tonarten-Angabe von grösstem Werth. Was ich daraus mittheilen kann, macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch, schon desshalb nicht, weil mir nur Einzelheiten zur Verfügung stehen. Aber wie schon bemerkt, handelt es sich hier zunächst nur gewissermaassen um den Nachweis der Existenz einer Frage und den ersten Einblick in sie. Und dazu können auch die folgenden Angaben schon dienen.

Sodann ist von vornherein eines zu beachten. Die Aufzeichnungen des Antiphonars geben die Melodien und deren Tonarten-Zugehörigkeit — abgesehen von Schreibfehlern, wie überall — zwar untrüglich nach der Absicht des Aufzeichners oder doch seiner Quellen wieder. Aber sie sind, wie alle solche Aufzeichnungen, nicht von allgemeiner Gültigkeit, sondern der Ausdruck der Ansichten einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Kreises. Wo käme denn sonst die Verschiedenheit in den Versionen der Melodien und in den Meinungen über die Tonarten der Gesänge her, die der Tradition bei all ihrer Stetigkeit so eigen ist? In diesem Sinne sind denn auch

die mit dem Ton ♭ gebildeten durchaus protus-artigen Schlusswendungen aufzunehmen, mit denen das Antiphonar einige Gesänge des tetrardus endigt. Und die blosse Gegenüberstellung anderer Fassungen wird das sofort bestätigen.

Folgende Fälle dieser Schlussbildung stehen mir zur Verfügung. Ob aber nicht noch mehrere der Art in dem Antiphonar enthalten sind, vermag ich aus meinem Material nicht zu entscheiden.

1) Das Allel. *Angelus domini descendit* (Fer. II post Pascha), fol. 67ʳ (daraus in Thiéry, Etude 204) unter dem tetrardus plagalis aufgeführt. Der Schluss des Allel., dessen Melodie von dem ℣. an dessen Schluss wieder aufgenommen wird, lautet:

.....C D E F G a ♭ a a G

Alleluja.

Die Gradd. Sarisbur. 125, Pothier 239, Reims 202 haben übereinstimmend ♮ statt ♭. Das Grad. Hermesdorff 295 geht dieser dritten Stufe aus dem Wege und schreibt dafür *c*.

2) Hier liegt ein besonderer Fall vor, der sich zwischen zwei Gesängen zuträgt. Der eine von ihnen ist

die Antiph. *Ante sex dies solemnitatis* (Domin. in Palmis, ad Processionem), fol. 156ᵛ als Melodie des plagalen tetrardus bezeichnet. Sie hat (nach Oblassers Verzeichniss) den auf das Wort *Hosanna* folgenden, ganz dem Charakter des tetrardus angemessenen Schluss

a a G a ♮ G

in ex—cel—sis.

Mit eben diesem Schluss, nur mit einem liquescirenden *a* mehr auf der Silbe *cel* von *excelsis* (also *a* ♮ *a*) endigt die Melodie des Grad. Sarisbur. 80. Die Gradd. Pothier 176, Reims 150, Hermesdorff 209, die mit den Worten *Ante sex dies solemnis Paschae* beginnen, haben eine längere Fassung der Antiphon. Den Worten, die das Grad. Sarisbur. enthält, folgt noch eine Fortsetzung, die gleichfalls mit *Hosanna in excelsis* schliesst. In allen Büchern haben diese Schlussworte an beiden Stellen die gleiche Melodie, abgerechnet kleine Varianten im Schlusswort in den Gradd. Pothier und Reims. Man wird also beide Schlusswendungen mit der Fassung des Antiphonars vergleichen. In der im wesentlichen damit übereinstimmenden Wendung haben die Gradd. Pothier und Reims auf *excelsis* ♮, das Grad. Hermesdorff wieder *c*.

Man wird nun überrascht sein, wenn man mit dieser Antiphon die andere *Ante sex dies passionis*, die derselben Feier angehört, vergleicht. Wie die Melodie des Grad. Sarisbur. 81 ergiebt (die anderen oben genannten Bücher enthalten den Gesang nicht), ist sie zwar anders als die der eben angeführten Antiphon. Aber beide benutzen bei einer Reihe von Worten, die in beiden Gesängen vorkommen, ähnliche Melodiewendungen. Die Verwandtschaft und die nahen Beziehungen zwischen ihnen zeigen sich namentlich auch im Schluss. Auch die zweite Antiphon endigt mit *Hosanna in excelsis*, und mit den gleichen Tönen dazu wie die erste Antiphon. Mit denselben Worten schliesst sie auch einen ersten Theil. Die Melodie dazu, die nicht ganz mit der des Schluss-*Hosanna* übereinstimmt, nimmt diese auf *in excelsis* wieder auf, nur hat sie auf der Silbe *ex G* statt *a G*. Also auch in dieser Antiphon das ♭ in der Cadenz. Das Antiphon. von Montpell., das fol. 156^{v} unmittelbar nach der anderen diese Antiphon gleichfalls als eine Melodie des plagalen tetrardus bezeichnet, bildet (nach Oblassers Verzeichniss) bei dem gleichen Ausgang mit den Worten *Hosanna in excelsis* ihren Schluss nun mit ♭ in dieser Art:

a G a♭aG G

in ex_cel____sis.

Und es sei hinzugefügt, dass den vier Tönen auf der Silbe *cel* die Variante entspricht, die das Grad. Reims in der früheren Antiphon an der zweiten Stelle gegenüber der ersten hat, nur steht hier natürlich nicht ♭, sondern die Wendung heisst *a ♭ a G*. Noch will ich bemerken: was als zweiter Theil dieser Antiphon im Grad. Sarisbur. steht, ist dasselbe Stück, das die andern Bücher der früher genannten Antiphon als zweiten Theil hinzugefügt haben. Auch das beweist die Verwandtschaft der beiden Antiphonen, wenigstens nach dem Sinn dieser Bücher und ihrer Quellen.

Ich begnüge mich zunächst mit dieser Gegenüberstellung der Schlüsse der beiden Antiphonen und des entgegengesetzten Gebrauches von ♭ und ♮ und führe nun weiter an

3) Die Comm. *Mirabantur omnes* (Domin. III post Epiphan.). Sie steht fol. 45^{r} unter den Communionen des tetrardus authentus. Ihr Schluss ist (nach Oblassers Verzeichniss):

acGGFGa♭ aG

De________i.

Die Gradd. Sarisbur. 24, Pothier 68, Reims 103 haben ♭ statt ♭ (im Grad. Reims steht mit einer Dehnung in den letzten Tönen der Silbe *De G a c a* ♭ *a G*).

Reginos Tonar führt 57a die Communio unter dem protus authentus auf. Doch ist dies eine andere Melodie. Wie sich aus den Neumen zu den Anfangsworten ergiebt, ist es dieselbe wie in dem Cod. St. Gallen 339, S. 24 und dem Cod. Einsiedeln 121, S. 69, in dem ihr (S. 418, Z. 13) die Psalmodie des authentischen protus beigefügt ist. Diese Melodie hat namentlich auch einen ganz anders gebildeten Schluss als die des Antiphon. v. Montpell. und der genannten Bücher. Eine ihr entsprechende Version im protus hat das Grad. Hermesdorff 107. Auch Guidos Tonar 87a rechnet die Communio dem authentischen protus zu. Da dem Text aber keine Noten zugefügt sind, weiss man nicht, welche der beiden Melodien er im Auge hat. Die beiden verschiedenen Tonart-Zurechnungen kann man hier, wo sie zwei verschiedenen Melodien gelten, überhaupt nicht in Beziehung setzen.

4) Die Comm. *Redime me, Deus* (Fer. III post Domin. Passionis) steht fol. 46v unter den Communionen des authentischen tetrardus. Sie schliesst (nach Oblassers Verzeichniss):

.....♭a G a a G

*me*_____*is.*

Das Grad. Pothier 161 hat statt des ♭ den Ton ♭ und zwar heisst die ganze Cadenz *G a* ♭ *a G a a G*. Da mir die Noten fehlen, die im Antiphon. von Montpell. auf ***meis*** den von mir mitgetheilten vorausgehen, kann ich nur die Vermuthung aussprechen, dass auch hier die Cadenz, der Fassung des Grad. Pothier entsprechend, den bekannten Schnitt *G a* ♭ *a G a a G* hat. Das Grad. Sarisbur. 74 weist wie Pothiers Graduale ♭ in seiner abgekürzten Cadenz *G a* ♭ *a G* auf (statt des *F*-Schlüssels zu Anfang des Syst. 3 v. u. muss der *c*-Schlüssel stehen). In beiden Büchern gehen auf der Silbe *me* der Cadenz als nächste Töne *c a a G G F* voraus.

Unter dem authentischen tetrardus zählt auch Bernos Tonar 90a die Communio auf. Und der Cod. Einsiedeln S. 171, dessen Neumen-Notirung wie die des Cod. St. Gallen S. 60 der Melodie der genannten Bücher entspricht und wie dieser die Schlusscadenz in der Form des Grad. Pothier hat, giebt S. 421, Z. 13 der Communio die Psalmodie des plagalen tetrardus. Nur Reginos Tonar 59a führt sie unter dem protus plagalis auf.

Alle diese Tonart-Bestimmungen will ich in diesem Falle aus dem Spiele lassen, wo es sich zunächst lediglich um eine noch unaufgeklärte Frage auf tonalem Gebiete handelt: den Widerstreit zwischen dem protus-Charakter der Schlusscadenz des Antiphonars und der der Melodie dort zugeschriebenen tetrardus-Tonart, und dagegen eine gleichartige, aber im Sinne des tetrardus hergestellte Cadenz in den genannten Büchern. Denn um sie in dieser Frage mitsprechen zu lassen, müssten jene Zeugnisse in jeder Beziehung unzweideutig sein. Das sind sie aber nicht. Denn für die Melodie des Cod. Einsiedeln kann man aus der der Communio beigegebenen Psalmodie des plagalen tetrardus nicht so schlechtweg entscheiden, ob das auch die Tonart der Communio selbst, d. h. der Tonart ist, in der sie schliesst. Das in diesem Codex obwaltende Princip bei der Wahl der Tonart der Psalmodie im Verhältniss zu den dazu gehörigen Gesängen ist eben noch nicht aufgeklärt. Und bei Regino kommt zweierlei zusammen. Erstens fehlen den Text-Worten die Neumen, durch die wir die Identität mit unserer Melodie feststellen könnten. Und wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, dass Regino eine andere Melodie wie unsere im Sinn hat, so ist es doch, wie die eben besprochene Comm. *Mirabantur omnes* beweist, immerhin möglich. Und aus demselben Grunde lassen wir auch Berno ausser Betracht. Sodann kann man aus Reginos Tonarten-Angabe, die ja stets nur der den Gesängen angehängten Psalmodie gelten soll, durchaus noch nicht immer die Tonart der Gesänge selbst feststellen. In solchen Fällen nämlich, übrigens der weitaus grössten Anzahl, in denen er, wie in unserem, nicht besonders bemerkt, dass der Gesang in einer anderen Tonart als der der Psalmodie schliesst, wo es also den Anschein hat, als ob der Gesang am Schluss dieselbe Tonart hat wie die Psalmodie, ist es immerhin möglich, wie ich später noch ausführen werde, dass das nicht zutrifft. Wir müssen auch auf Reginos Zeugniss, wenn auch ungern, aber um so mehr verzichten, weil man auf den ersten Blick hin glauben möchte, gerade durch ihn einen Weg zur Lösung der Frage, die uns hier beschäftigt, gefunden zu haben. Denn man braucht seine Angaben bloss auf den Schluss der Melodie zu deuten, dann liegt es sehr nahe, den protus, den er verzeichnet, in Beziehung zu setzen zu der mit dem ♭ gebildeten, vom Antiphonar überlieferten Schlusscadenz, die ja doch in Wirklichkeit nicht eine tetrardus-, sondern eine auf *G* gebaute protus-Cadenz ist. Und wie ich vorausgreifend bemerke, würde das Resultat, zu dem ich schliesslich gekommen bin, durch Reginos in diesem Sinne gedeutete Angabe eine Stütze finden.

So sind wir denn hier, wie in den anderen mitgetheilten Fällen, allein auf die Aufzeichnungen, die die Melodien in unzweideutiger Weise notiren, angewiesen. Das Antiphon. von Montpell. liefert uns die unanfechtbare Thatsache, dass man Melodien der *G*-Leiter mit dieser durchaus protus-artigen Cadenz abgeschlossen und sie nichts desto weniger als tetrardus-Melodien angesehen hat. Und aus den anderen Gesangbüchern und Quellen ergiebt sich die andere Thatsache, dass man den tetrardus-Charakter auch ihren Cadenzen aufprägte, indem man in sie als 3. Stufe der *G*-Leiter statt des ♭ des Antiphonars den Ton ♮ aufnahm. So natürlich uns dieses erscheint, so auffallend und widerspruchsvoll erscheint uns, was das Antiphonar zeigt.

Wie kommt also das ♭ in die Cadenzen dieses Buches hinein? Zunächst ist man ja leicht mit dem tritonus bei der Hand — es handelt sich natürlich nur um den indirekten, mittelbaren —, der durch das ♭ vermieden werden sollte. Damit zu operiren muss man aber überhaupt sehr vorsichtig sein. Denn uns ist der Grad der Empfindlichkeit, den das Mittelalter gegen dieses Intervall, und doch wohl je nach Zeit und Ort und individueller Neigung in verschiedener Stärke verspürt hat, noch gar nicht bekannt. Und selbst wenn man bei dem Urheber der Cadenzen des Antiphonars solche Empfindlichkeit voraussetzen wollte, so ist zwar in dem 1., 3. und 4. Fall, in diesem letzteren nach der übereinstimmenden Lesart der von mir benutzten Gesangbücher, ein *F* in der Nähe des ♭. Aber in dem 1. Fall könnte der tritonus überhaupt nicht zur Empfindung kommen, weil die Melodie von *C* über das *F* hinaus sich tonleiterweise von der Tiefe nach der Höhe bewegt. In dem 3. und 4. Fall ist zwischen dem *F* und den folgenden Tönen eine wenn auch noch so leichte Gliederung. Denn dieser Ton schliesst eine Melodie-Figur ab, und was ihr folgt, ist die eigentliche Cadenz. Und in dem 2. Fall, in dem das Antiphonar das einemal ♮ und das anderemal ♭ in der Cadenz hat, ist ein *F*, das wirken könnte, in der Nähe dieses zwiegestaltigen Tones gar nicht vorhanden. Also den tritonus müssen wir als Ursache für das ♭ aus dem Spiele lassen. Ich will jedoch ausserdem bemerken: Auch wenn man ihn in irgend einem solchen Fall mit Fug und Recht für die Wahl des Tones ♭ verantwortlich machen könnte, und wenn man das auch in den vorliegenden Fällen thun möchte, so würde dadurch nur erklärt, dass man ihn hat vermeiden wollen. Die tonale Wirkung, die das ♭ in der auf *G* aufgebauten Cadenz hervorbringt, bliebe doch dieselbe, ob das ♭ dem *F* zu Liebe oder in spontaner Weise seiner selbst wegen vorhanden ist. Und es wäre erst zu erweisen, ob

das für die Tonalitätsempfindung damals einen Unterschied gemacht hat.

Lässt sich sonach die tonale Rolle des ♭ in unseren Cadenzen in keiner Weise schmälern, so kann man nun behaupten: Wer diesen Cadenzen durch das ♭ diese tonale Wirkung gegeben hat, hat keinen Widerspruch zwischen der protus-Tonart, die der Schluss der Melodie ausspricht, und der Zurechnung des Gesanges zum tetrardus gefunden. Oder er hat aus den Cadenzen, obwohl sie ♭ und nicht ♮ enthalten, nicht den protus herausgehört, sondern nur geurtheilt, dass der Gesang, der in *G*, dem Sitz des tetrardus, schliesst, aus diesem Grunde eine tetrardus-Melodie ist.

Diese Alternative wird uns abgezwungen durch die Thatsache, die wir in dem Antiphon. von Montpell. schwarz auf weiss besitzen. Und erinnern wir uns jetzt jener Expectorationen Guidos in Caroli-Loco und der anderen (S. 203 ff.), so tritt uns hier aus dem Antiphonar dasselbe Bild entgegen wie dort bei den Erörterungen der Theoretiker. Was wir in Betreff des Antiphonars auch annehmen, in jedem Falle derselbe Widerspruch und dieselbe Unklarheit, über die sich die Theoretiker beklagen. Nur haben wir hier aus früherer Zeit concrete Fälle vor Augen, die uns in den Stand setzen selbst zu urtheilen, dort hörten wir — abgesehen von dem einen durch Joh. de Muris mitgetheilten Schluss der Antiph. *Magnus sanctus Paulus* — aus den Urtheilen späterer Theoretiker heraus, dass wirklich zu ihrer Zeit bestehende Thatsachen ihnen zu ihren Klagen Veranlassung gaben. Und es scheint hiernach, dass die Zustände, von denen jene sprechen, nicht erst seit damals bestanden, sondern eine Erbschaft aus früherer Zeit sind. Ich meine also, dass man auch in dem Zwischenraum zwischen den Aufzeichnungen des Antiphon. von Montpell. und jenen theoretischen Stimmen Melodien der *G*-Leiter weiter mit der schliessenden protus-Cadenz gesungen hat. Und dass man an den Melodien auch eine der Remeduren geübt hat, von denen ich oben sprach, und wofür die Antiph. *Magnus sanctus Paulus* ein Beispiel ist, nämlich den protus- in einen tetrardus-Schluss zu verwandeln, zeigen die obengenannten Bücher, die ♮ in die Cadenzen eingesetzt haben. Freilich weiss ich nicht, auf eine wie frühe Zeit deren Quellen zurückgehen. Aber auch in einem Beispiele des Antiphonars, für das man sonst keine Erklärung hätte, könnte man vielleicht einen solchen Fall sehen. Ich meine die beiden gleicherweise auf *in excelsis* ausgehenden Antiphonen (S. 208 f. ad 2), von denen die eine in ihrer Cadenz das ♮, die andere in der ihrigen, etwas abweichenden

den Ton ♭ hat. Und ich bemerke nochmals, dass für das ♭ kein äusserer Zwang vorhanden ist. Es ist kein Grund ersichtlich, warum nicht beide ♭ oder ♮ haben. Und falls nicht ein Versehen vorliegt, kommen in den beiden Cadenzen zwei verschiedene Anschauungen zum Ausdruck, woran der Redactor des Antiphonars weiter keinen Anstoss genommen hätte.

In einem aber müssen wir uns von jenen Theoretikern, mit denen wir die gleiche Beobachtung machen konnten, unterscheiden. Sie missbilligen das ♭ in dem Schluss der Melodien der *G*-Leiter. Sie fragen aber gar nicht nach der Ursache oder nach dem Ursprung der Thatsache. Das liegt ihrer Sinnesart ganz fern. Sie halten sie einfach für einen Fehler, von dem die Melodie gereinigt werden muss, wie sie denn auch überhaupt gegen die Verwendung des ♭ in Melodien dieser Leiter von ihrem, man kann sagen rein theoretischen Standpunkt aus voreingenommen sind. Wir hingegen werden versuchen wollen, die Thatsache zu erklären.

Wenn das Antiphon. von Montpell. einige Gesänge dieser Art überliefert, so bedeutet das für uns, dass zur Zeit der Abfassung dieses Werkes neben *G*-Melodien mit der regelrechten tetrardus-Cadenz am Schluss andere mit der protus-Cadenz gesungen wurden. Und wenn man in diesen letzteren nur vereinzelte Fälle sehen kann, so beweist das, dass mit ihnen ein besonderer, nicht häufiger Vorgang verbunden ist. Was sollte nun die Veranlassung zu einer solchen Cadenzbildung gewesen sein, die den tetrardus-Melodien am Schluss, also an einer sehr entscheidenden Stelle, den Charakter ihrer Tonart nimmt und sie direct zu protus-Melodien stempelt? Blosse Unachtsamkeit anzunehmen geht doch nicht an. Dazu sind der Fälle zu viel. Und wir dürfen uns mit diesem bequemen Auskunftsmittel nicht zufrieden geben, durch das die ganze Frage sofort beseitigt wäre, da wir doch hinter Dinge kommen wollen, in denen uns noch vieles geheimnissvoll ist. Sollte es nicht wirklich zwei Tonarten gegeben haben, die beide von *G* ausgehen, und Melodien dieser beiden Tonarten? Die eine mit der grossen Terz ♮ über dem Grundton, die tetrardus-Tonart, und die andere mit der kleinen Terz ♭, die wir zunächst namenlos lassen. Melodien der letzteren Art müssten aber neben dem nun für leitereigen angesehenen Ton ♭ auch dessen Erhöhung, das nun leiterfremde ♮, benutzen. Denn sonst wäre der Aufbau ihrer Tonleiter auf *G* zwecklos. Ihre Tonleiter wäre viel einfacher von *D* aus darzustellen:

Wenn aber jener leiterfremde Ton ♭ in ihnen vorkommt, so wachsen sie über die *D*-Leiter hinaus, und notirt können sie in ihr überhaupt nicht werden, da die Notation das ihm hier entsprechende *Fis* nicht kennt. Dann müssen sie auf der *G*-Stufe ihre Darstellung suchen. Und so wäre diese Darstellung der Melodien eine Art stellvertretender Transposition, ja die wirkliche Transposition von *D* nach *G*, wie wir sie bei der Antiph. *Urbs fortitudinis* S. 198 ff. feststellen konnten. Und der Tonart würden wir nun den Namen des protus geben, eines chromatischen protus, in dessen Melodien sich als chromatischer Ton die dem protus leiterfremde grosse Terz über dem Grundton mischt.

So wären denn auf *G* vorhanden: eine tetrardus-Tonart, die sowohl in rein diatonischer Art wie auch mit Beimischung des ♭ benutzt werden kann, deren Melodien aber in der Schluss-Cadenz von den beiden Gestalten der dritten Stufe immer nur das leitereigene ♮ haben, und eine protus-Tonart, deren Melodien immer neben dem hier als leitereigen geltenden ♭ auch das chromatisch erhöhte ♮ benutzen, in deren Schlusscadenz von diesen beiden Tönen aber immer nur ♭ erscheint. Von zwei solchen Tonleitern waren wir in unserer theoretischen Betrachtung (S. 202) ausgegangen. Jetzt sind wir von der Praxis der Gesänge aus, und indem wir in geschichtlicher Betrachtung Rückschlüsse machten, auf denselben Punkt zurückgekommen, und das dort gegebene Tonleiter-Schema erläutert genau das, was wir hier erklären wollten.

Und das Antiphon. von Montpell., das von der Transposition, dem einzigen Mittel, mit chromatischen Tönen durchsetzte Melodien zu notiren, sonst Gebrauch macht, hat nun auch diese protus-Melodien, die die chromatisch erhöhte dritte Stufe benutzen, in dieser Transpositions-Form aufgenommen. Da sie aber auf dieselbe Stufe zu stehen kommen wie die Melodien des tetrardus, so wurden sie gewissermaassen durch Attraction in diese Tonart hineinbezogen. Sie wurden, ohne als transponirt zu gelten, als tetrardus-Melodien bezeichnet, obwohl ein principielles Bedenken gegen *G* als Grundton des protus nicht bestand (siehe die Anmerkung auf S. 200). Der Widerspruch also, von dem wir sprachen, liegt nicht eigentlich in der Schlusscadenz, sondern er besteht darin, dass man Melodien mit solchem Ausgang für tetrardus-Melodien ausgegeben hat.

Wie ich bei Beginn dieser Ausführungen sagte, erschöpfen sie den Gegenstand bei weitem nicht. Sie sind nur ein allererster Versuch. Und die Resultate bedürfen noch sehr der Prüfung und lassen noch manche Frage offen. Wie kommt es z. B., dass das Antiphonar die hier behandelten mit protus-Cadenzen schliessenden *G*-Melodien als nicht transponirt zum tetrardus rechnet, hingegen jene Comm. *Potum meum* (siehe S. 184), die dort übrigens unmittelbar vor der Comm. *Mirabantur omnes* (siehe S. 209) aufgeführt ist, als eine auf *D* transponirte tetrardus-Melodie bezeichnet, trotz dem Bedenken, das wenigstens wir und der Urheber jener anderen Tonart-Bestimmung (siehe S. 186) dagegen haben? Und doch ist auch *D* ein Finalton so gut wie *G*. Freilich handelt es sich hier um noch nicht aufgeklärte Vorgänge. Oder soll man dieses verschiedene Maass bei der Tonart-Bestimmung nicht einfach blos als Widerspruch ansehen, sondern als ein Schwanken zwischen verschiedenen Anschauungen, das bei Melodien dieser Art wohl erklärlich ist? Man würde es sogar bei einer und derselben Person begreiflich finden, aber noch mehr bei verschiedenen, auf die ja schliesslich solche Zurechnungen auch ein und desselben Buches zurückgehen können.

Noch will ich bemerken, dass in dem Antiphonar ausser unseren mit der protus-Cadenz schliessenden, aber dem tetrardus zugeschriebenen Gesängen andere vorhanden sind, deren Schluss der Tonart, der die Melodien zugerechnet sind, widerspricht. Neben der ebengenannten Comm. *Potum meum* verweise ich auf die andere Comm. *De fructu operum* (S. 52 ff. u. 136 ff.). Ferner die Comm. *Passer invenit.* Sie ist fol. 29^{r} in der Transposition nach *a* notirt und schliesst (nach Oblassers Verzeichniss) *a a* ♭ *c a a*, wie in allen von mir benutzten Gesangbüchern, den Gradd. Sarisbur. 55 (wo vor diesen sechs letzten Tönen ein *c*-Schlüssel auf der 3. Linie zu setzen doch wohl nur vergessen ist), Pothier 126, Reims 135, Hermesdorff 181, das die beiden Töne ♭ *c* umstellt. Trotz dieser Schlusscadenz, die dem protus angehört, ist sie unter den authentischen deuterus eingereiht. Wenn Reginos Tonar 61b die Communio unter dieser Tonart aufzählt, und wenn der Cod. Einsiedeln 121, S. 134 ihr (S. 420, Z. 11) gleichfalls die Psalmodie des authentischen deuterus giebt (was ich hier auf seinen Grund nicht zu untersuchen habe), so können wir diese Uebereinstimmung in der angegebenen Tonart mit dem Antiphonar nicht etwa so ohne weiteres als Erklärung für dessen Tonart-Bestimmung verwerthen. Denn für dieses Buch ist bei dieser Tonart-Zurechnung nichts anderes maassgebend als die Tonart, die

der Melodie als Ganzem zukommt, die also durch den Schluss bestimmt wird. Die hier angeordnete Zurechnung des Gesanges zum deuterus muss uns also einfach als ein Widerspruch erscheinen. Auffallend ist, dass auch Berno, der die Tonart-Zuordnung in demselben Sinn bestimmt, in seinem Tonar 87a die Communio unter den deuterus authentus einreiht. Was aber die beiden letztgenannten Fälle von unseren Melodien der *G*-Leiter unterscheidet, ist der Umstand, dass sie in dem Antiphonar beide transponirt sind auf Töne, die nicht schon als eine der vier finales *D*, *E*, *F*, *G* einer andern Tonart als Grundton dienen, *De fructu operum* nach *c*, *Passer invenit* nach *a*. Die anderen aber, falls sie als transponirt gelten sollen, sind dann eben auf die finalis *G* versetzt.

Es liessen sich aus dem, was mir von dem Antiphonar vorliegt, noch einige widerspruchsvolle Tonart-Angaben vorbringen. Das sind aber Fälle, in die noch andere Fragen hineinspielen. Ich kann sie hier und zunächst überhaupt nicht zum Austrag bringen und behalte mir die Erörterung darüber auf eine spätere Gelegenheit vor.

Ich schliesse diese Untersuchung, indem ich nochmals betone, wie sich auch hier wieder ein Zusammenhang der Angelegenheiten des Chromas und der seinetwegen stattgefundenen Transposition mit den Fragen der Tonalität gezeigt hat.

VII.

Andere chromatische Töne als *Es* und *Fis*. Sie sind in Transpositions-Fassungen nicht ausdrückbar und wären auch, falls sie durch Emendation einmal beseitigt wurden, durch Vergleiche und Combinationen, wenigstens vorläufig, nicht auffindbar. — Sie wurden einstmals benutzt. Zeugniss COTTOs. Er giebt als Beispiel das Offertorium *In die solemnitatis vestrae.* — Besprechung dieses Offertoriums. — Die Melodie hat in einer Emendations-Fassung die Tonart gewechselt.

Bisher sind uns von chromatischen Tönen im Gebrauch des Mittelalters nur *Es* und *Fis* begegnet. Das sind, wenn man wie jene Zeit das damals allgemein anerkannte ♭ in die diatonische Tonreihe mit aufnimmt, die ersten beiden chromatischen Alterationen, die sich einstellen. In der aufsteigenden Richtung des Quintenzirkels erscheint zuerst *Fis*, in der absteigenden folgt nach ♭ der Ton *Es*. So ist unsere Anschauung. Ist es auch die des Mittelalters? Hat man damals also von diesen beiden chromatischen Tönen Gebrauch gemacht, weil man sie gleichfalls für die ersten in der beiderseitigen Richtung der Modulation hielt? Und hat man nur sie angewandt, weil man sich nicht noch weiter von der diatonischen Skala entfernen wollte? Der Umstand, dass der Gebrauch auf diese beiden Töne beschränkt zu sein scheint, könnte schon dazu verführen, diese interessante Analogie mit unserer Zeit anzunehmen. Allein wir haben gar keinen Beweis dafür. Hingegen giebt es eine sehr triftige Ursache ganz anderer Art, warum wir nur dem *Es* und dem *Fis* begegnet sind.

Die einzigen beiden Möglichkeiten, einem chromatischen Ton zum Ausdruck zu verhelfen, sind ja die beiden Transpositionen in die höhere Quinte und in die höhere Quarte. In der einen finden wir *Es* wieder, in der anderen *Fis*, in den Aufzeichnungen der Gesänge und bei Theoretikern. Die anderen Arten den chromatischen Ton zu behandeln, die Methode des einstufigen Hinauf- und Hinabrückens von Melodietheilen, das Vertauschen des chromatisch alterirten Tones mit dem diatonischen oder mit einem anderen, sie alle besei-

tigen und verwischen jede Spur von ihm. Und ebensowenig, wie wir aus solchen Emendations-Versionen jemals die Töne *Fis* und *Es* herausfinden würden, würde uns das bei einem anderen chromatischen Ton gelingen, falls er wirklich einmal vorhanden gewesen und solcher Emendation unterworfen worden wäre. In den Emendationen dieser Art konnten wir durch Vergleich mit anderen nichtemendirten Versionen die Töne *Es* und *Fis* freilich wieder entdecken. So zeigte uns die Anwendung des ♭ neben ♮ in den Transpositions-Fassungen, wo jene Emendationen durch die Verschiebung der Melodietheile die Töne *Es* und *Fis* beseitigt hatten. Nun können ja durch die gleiche Verschiebung auch andere chromatische Töne beseitigt werden. So *cis*, wenn man z. B. statt *a ♮ cis d* eine Stufe tiefer schriebe *G a ♮ c*, oder *as*, z. B. wenn man statt *F G as ♭* in umgekehrter Verschiebung *G a ♭ c* setzte. In beiden Fällen würden die ursprünglichen Tonverhältnisse unverändert bleiben. Allein wie wollte man aus solchen Verschiebungen den ehemaligen chromatischen Ton wiederfinden? Doch nur, indem man die Verschiebung gegenüber einer anderen Version konstatiren könnte, die von diesem Mittel keinen Gebrauch gemacht und, was die Hauptsache ist, diese chromatischen Töne in irgend einer für uns greifbaren Art zum Ausdruck gebracht hätte. Aber andere Töne als *Es* und *Fis* können eben auf keine Weise ausgedrückt werden. Und hätten wir Quellen, in denen sie zum Ausdruck kommen, so könnten wir sie direct fassen und brauchten, um sie nachzuweisen, nicht erst eine Emendation zum Vergleich heranzuziehen. Wo also wirklich solche chromatischen Töne durch Emendation einmal beseitigt sein sollten, ob nun in Aufzeichnungen in der ursprünglichen oder in einer der beiden Transpositions-Lagen, wer wollte sich getrauen sie herauszulesen? Für jetzt wenigstens wäre es ein eitles Unternehmen und leere Conjekturenmacherei, sie durch Vergleiche verschiedenartiger Fassungen und Combinationen aus so mancherlei auffallenden Erscheinungen, die nach dieser Richtung gedeutet werden könnten, herausfinden zu wollen.

Man wird es also begreiflich finden, dass wir auf keine anderen chromatischen Töne als *Es* und *Fis* haben treffen können. Wir dürfen daher aus dieser Beschränkung, die unserer Forschung auferlegt ist, nicht den Schluss ziehen, dass desshalb auch der Gebrauch der chromatischen Alteration auf diese beiden beschränkt gewesen sein musste. Und also auch nicht den anderen, dass das Mittelalter bei diesen beiden Tönen gewissermaassen wie bei einer ersten Station auf dem Wege des Quintenzirkels Halt gemacht habe.

Aber nicht bloss wird uns durch diesen indirecten und negativen Beweis die Möglichkeit anderer chromatischer Töne offen gelassen, sondern wir können auch auf directem Wege ihrer wirklichen Existenz nachgehen.

Es ist wieder Cotto, der uns das ermöglicht. Im 22. Capitel seiner Schrift macht er an einer Anzahl von Gesängen, die nach seiner Meinung nicht richtig gesungen werden, Verbesserungsvorschläge. Dabei nimmt er Gelegenheit (261b Z. 1 ff. *Sciendum praeterea* etc.) wieder an die Quinten-Transposition, die einzige, von der er Notiz nimmt, zu erinnern. Auch nach Cottos Absicht, wie wir wissen, wird durch sie der Ton *Es*, den die Gesänge in der ursprünglichen Lage ihrer Tonarten auf den finales als Grundtönen haben (*in proprio cursu*, wie es Cotto nennt), durch den Ton ♭ zum Ausdruck gebracht. Dann fährt er fort (Z. 10 ff. *Sunt item aliqui cantus* etc.): Es giebt nun ferner einige Gesänge, die weder in der ursprünglichen Lage (*in proprio cursu*) noch in der Quinten-Transposition (*in affinibus*) gesungen werden können. Ueber solche geben wir die Vorschrift, dass sie in ihrer ursprünglichen Lage verbessert werden. Wenn sie aber sehr verworren (*multum confusi*) sein sollten und in der Transposition leichter emendirt werden können, dann bringe man sie in diese Lage, wie jenes Offertorium *In die solemnitatis vestrae.*

Wer Cottos Anschauungen kennt, wie sie früher (S. 82 ff.) dargelegt wurden, sieht sofort, dass es sich in diesen Worten um chromatische Töne handelt. Gesänge, die auch nicht einmal in jener Transposition gesungen werden können, sind solche, die andere chromatische Töne enthalten als den, der in dieser Lage seine Darstellung findet, als *Es*. Die müssen verbessert werden. Das versteht sich für Cotto von selbst, denn jeder Ton, der nicht durch die Transponirbarkeit auf die affines seine Rechtfertigung findet, ist illegitim. Und ihre Verbesserung soll in ihrer ursprünglichen Lage (*in proprio cursu*) vorgenommen werden. Denn was hülfe es sie zu transponiren, da sie ja durch dieses Mittel doch nicht leichter und besser corrigirt werden könnten? Zu dieser Art von Gesängen werden wir z. B. die Comm. *Beatus servus* (S. 99 ff.) rechnen, die wegen des *Fis*, eines von Cotto durchaus für fehlerhaft gehaltenen Tones, emendirt werden musste. Ob er auch andere chromatische Töne im Auge hat, kann man aus seinen Worten nicht so direct entnehmen. Daran hindert die zu allgemein gehaltene Art des Ausdrucks. Doch trotzdem, oder wenn man will, gerade desswegen

wird man aus ihnen mit Recht, um nicht zu sagen mit Nothwendigkeit, doch noch andere chromatische Töne herauslesen. Denn trotz ihrer allgemeinen Fassung beschränkt sich Cottos Vorschrift auf eine bestimmte Classe von Gesängen, nämlich auf Gesänge solcher Tonarten, welche eine Affinal-Leiter in der höheren Quinte haben, also auf die Melodien des protus, deuterus und tritus. Vom tetrardus hat Cotto hier keine Veranlassung zu sprechen, da er an die Quinten-Transposition anknüpft, die ja der tetrardus entbehrt. Diese Tonart hatte er in Bezug auf das Chroma, das in ihren Melodien vorkommt — wir erkannten darin den Ton *Fis* — auch schon früher ein für allemal abgethan.

Als chromatischer Ton in deuterus-Melodien nun kommt das *Fis* gewiss in allererster Reihe in Betracht. Aber in protus-Melodien — wofern sie nicht schon der Transposition auf *G* verfallen und unter den tetrardus untergebracht sind (siehe S. 198 ff.), also wirklich noch als Melodien der *D*-Leiter gelten sollten — ist *Fis* sicherlich ein seltener Gast, und in Melodien des tritus hat dieser Ton, wenn nicht grobe Verstösse ihn hineinbringen, noch weniger eine Stelle, da der Grundton *F* der chromatischen Alteration doch wohl kaum unterliegen kann. Und dann erinnere man sich der besonderen Stellung, die der Ton *Fis* in Cottos Ansichten über das Chroma einnimmt. Er ist unter allen Umständen von ihm geächtet. Mit ihm ist er überhaupt fertig. Und Cotto sollte nur ihn im Auge haben hier, wo er im allgemeinen von Tonarten spricht, von denen eine das *Fis* im besten Falle nur selten, und eine andere diesen Ton in ihren Melodien überhaupt kaum verwendet? Ja, und würde denn Cotto, wenn er nur einen, und noch dazu einen von ihm so besonders gezeichneten Ton im Sinne hätte, sich eines so weitgehenden Ausdrucks bedienen, der eine Mehrheit chromatischer Töne umfasst? Man müsste sich geradezu zwingen, darin bloss den einen Ton *Fis* zu sehen. Und man stände dabei unter dem Zwang des Gedankens, dass man neben *Es* bisher nur diesen einen anderen — wir wissen aus welchem Grunde — angetroffen hat. Wenn man aber unbefangen und nicht voreingenommen liest, wird man kaum auf eine so beschränkende Deutung verfallen, dass Cotto nur den Ton *Fis* im Auge hat. Und auch mehr nur, um alle Vorsicht zu gebrauchen, habe ich auch diese zu Worte kommen lassen.

Aber es giebt, wie Cotto meint, auch Gesänge, die zweckmässigerweise nicht in ihrer ursprünglichen Lage emendirt werden. Das sind die *multum confusi cantus*, die sich leichter in der Trans-

position verbessern lassen. Was das für Melodien sind, lässt sich aus der Bestimmung, dass sie transponirt werden sollen, sofort erkennen. Es sind solche, welche mehrere chromatische Töne zu gleicher Zeit benutzen, und zwar ist unter diesen immer der Ton *Es* oder ♭*B* oder beide, die, wie wir ja wissen und von Cotto auch besonders gehört haben, durch die Quinten-Transposition ihren Ausdruck finden. Dass aber Cotto hier ganz speciell auch an das für uns bedeutsamere *Es* denkt, zeigt er uns durch das schon genannte und gleich zu besprechende Beispiel, das er für solchen Fall giebt. Dieses Tones wegen, dürfen wir also der Kürze halber sagen, findet, bevor die Emendation vorgenommen wird, die Transposition des Gesanges in die höhere Quinte statt. Er wird hierdurch nicht beseitigt, sondern findet in dem ♭ seinen Ersatz. Die anderen chromatischen Töne, die hierbei kein Aequivalent finden, werden durch Emendation beseitigt und sind damit unseren Blicken entschwunden, wenn wir nicht noch einmal Mittel und Wege finden, durch Vergleichungen und Combinationen ihre Spur wieder zu entdecken.

In Bezug auf das *Fis* ist hier nichts anderes als vorher zu bemerken. Auf diesen Ton ist das Chroma, das der Emendation zur Beseitigung übrig bleibt, auch hier nicht beschränkt. Ist es aber mit einzubegreifen, so hätten wir in einer und derselben Melodie die beiden Töne *Es* und *Fis*, die nach entgegengesetzter Seite hin alterirt sind.

Als ein Beispiel dieser Combination zwischen Transposition und Emendation giebt Cotto also das Offertor. *In die solemnitatis vestrae* (Feria V post Pascha). Und in der That ist es in der Transpositions-Lage auch überliefert im Grad. Sarisbur. 122 (1. Reihe der nebenstehenden Darstellung, die einige Stellen der Melodie, darunter Anfang und Schluss, wiedergiebt). Es hat hier den Grundton *a*. Die Melodie gehört dem protus an, auch in Cottos Sinn, der ja die Transposition nach *a* nur bei dem protus, nicht auch bei dem deuterus, kennt. Gleichfalls in der Transpositions-Lage und dem protus authentus zugerechnet steht sie im Antiph. v. Montpell. fol. 111ᵛ. Anfang und Schluss stimmt (nach Oblassers Verzeichniss) mit dem Grad. Sarisbur. überein.

Wie die 2. Reihe der Melodie-Darstellung zeigt, in der die Melodie des Grad. Sarisbur. in der ursprünglichen *D*-Lage des protus, also um eine Quinte unterhalb dieser Transpositions-Version, in deren Tonverhältnissen genau nachgebildet erscheint, macht der Gesang einen umfassenden Gebrauch von dem chromatischen *Es*, den die Transposition durch ♭ wiedergiebt. Er wird fast ganz und gar von

ihm beherrscht. Nur der Anfang bis zur ersten Silbe von *vestrae* benutzt die diatonische Tonhöhe *E* (= ♮ der Transposition) dieser Stufe, und wieder der Schluss, den die sehr gedehnte Wendung auf dem Worte *alleluja* macht. Die ganze mittlere Partie bis *mel et lac*, der bei weitem grössere Theil, benutzt immer den chromatisch vertieften Ton *Es*. Das gilt auch von den nicht mitgetheilten Melodiestücken. Wir haben somit einen Gesang vor Augen, dessen ganzer mittlerer Verlauf sich darstellt in der Modulation nach der Transpositionsskala x + ♭. Und ebenso energisch, wie sich diese durch den starken Gebrauch des vertieften Tones ausprägt, prägt sich im Anfang und im Schluss die ursprüngliche Skala mit dem diatonischen Ton durch dessen immerwährende Anwendung aus. Und wie uns auch schon früher (siehe S. 66) begegnet ist, finden sich in der modulatorischen Partie Cadenzen auf dem Grundton der protus-Tonart *D* (= *a* der Transposition), die mit Hülfe des chromatisch vertieften Tones eine andere Tonart, den deuterus, zum Ausdruck bringen. So die für den deuterus typische Cadenzform *D F Es Es Es D* (= *a c* ♭♭ ♭*a* der Transposition) auf ***Dominus*** am Schluss einer Distinction, aber auch andere deuterus-Cadenzen dieser Art auf *vos* und *terram* bei kleineren Melodieeinschnitten. Also vermöge der chromatischen Alteration zu gleicher Zeit Modulation und Darstellung zweier verschiedener Tonarten auf dem Grundton der Tonart der Melodie.

Welche und wie viele chromatische Töne ausser dem *Es* die Melodie dieses Offertoriums (und andere dieser Art) zu *cantus multum confusi* gemacht haben, und an welchen Stellen sie standen, vermögen wir nicht zu ermessen. Heute wenigstens können wir auch nicht einmal Vermuthungen darüber anstellen. Jedenfalls war es ausser dem ***Es*** noch einer. Wir haben also durch Cotto die sichere Gewähr, dass zu seiner Zeit in einer und derselben Melodie mehrere, mindestens zwei verschiedene chromatische Töne wirklich gesungen wurden. Ob er das billigt oder nicht, ob er solche Melodien für verdorben hält oder nicht — er thut es natürlich —, ihre Existenz ist durch ihn bezeugt. Und gerade darin, dass er sie für emendationsbedürftig hält, zeigt sich die Macht, die sie ausüben. Sie sind eben da, so wie sie sind, und so werden sie gesungen. Daher machen sie ihm zu schaffen, sie so herzurichten, wie er meint, dass sie besser seien. Und trotzdem diese chromatischen Töne in der Notenschrift keinerlei Ausdruck finden konnten, die Melodien wurden doch mit ihnen gesungen, in lebendiger mündlicher Ueberlieferung. Seit wann,

ist eine andere Frage. Wir werden aber bald Gelegenheit haben den Gebrauch chromatischer Töne noch höher hinauf zu verfolgen.

Die Version des Grad. Pothier 248 (3. Reihe) hat die Melodie in der ursprünglichen Lage des protus auf *D*. Wie verhält sie sich in der mittleren Partie, die den chromatischen Ton *Es* in immerwährendem Gebrauch haben müsste? Sie macht hier, wie man sich aus den mitgetheilten Stellen überzeugen kann, von der uns bekannten Methode des einstufigen Hinaufrückens Gebrauch (siehe den V. Abschnitt, S. 124 ff.), für die sie also noch ein neues Beispiel und zwar in sehr ausgedehnter Anwendung bietet. Anfang und Schluss der Melodie liegen eine Quinte unter der Transpositions-Lage, die mittlere in die Höhe geschobene Partie nur eine Quarte darunter. Und die beiden Versionen verbürgen, wie ich früher gesagt, durch ihre gegenseitige Controle, die Benutzung des Tones *Es* in der Mitte, sowie des diatonischen unalterirten Tones zu Anfang und am Schluss. Auf näheres einzugehen verzichte ich hier, wo es auf andere Dinge ankommt. Neben unbedeutenderen Varianten, die sich auch in den nicht mitgetheilten Melodiestücken finden, sind auch auffälligere Abweichungen vorhanden. Auf sie werde ich nachher in Kürze hinweisen. Hier aber ist noch darauf aufmerksam zu machen, dass auch der Anfang der Schlusspartie (*alleluja*), die den chromatischen Ton nicht mehr enthält, noch in der hinaufgerückten Lage bleibt. Das geschieht, weil die als grosse Terz gebildete 3. Stufe unterhalb des Grundtons, der Ton ♭*B* (2. Reihe = *F* der Transposition in der 1. Reihe), die im Anfang des langen Melismas auf der Silbe *le*, aber nur hier das eine mal, erscheint, in der gebräuchlichen Tonreihe nicht vorhanden ist. Und im Zusammenhang damit ist noch ein Wort über die Art zu sagen, wie Cotto das Offertorium als Beispiel anführt: *Si autem multum sint confusi et in affinibus facilius possunt emendari, eo dirigantur, quemadmodum illud Offertorium:*

In die solemnitatis vestrae usque et (statt *et* sollte wohl *ad* zu lesen sein) *lac et mel*

Alle- -luja.

Das kann man so verstehen, dass Cotto angiebt, wie weit in diesem Beispiel, nämlich bis *lac et mel* inclusive, der Zustand reicht, der das Offertorium zu einem *cantus multum confusus* macht. Man kann es aber auch so verstehen, dass Cotto meint, die Transposition in die höhere Quinte brauche eben aus diesem Grunde nur bis zu *mel et lac* zu reichen, der Schluss, das *alleluja* bedürfe ihrer nicht. Und wozu wäre eigentlich dieses Wort *alleluja* noch ausdrücklich

hingesetzt? Beides würde, was den chromatischen Ton anbetrifft, zu der uns überlieferten Melodie stimmen. Denn bis *lac et mel* reicht, wie wir sahen, die Herrschaft des chromatischen *Es*, dessentwegen die Transposition nöthig wird. Auf dem Schlusswort *alleluja* tritt das diatonische *E* in seine Rechte, das der Transposition nicht bedarf (davon, dass sich der Anfang ebenso verhält, spricht Cotto nach dem Wortlaut Gerberts nicht). Freilich jene grosse Terz ♭*B* unterhalb des Grundtons macht, wie sie die obenerwähnte Haltung der Version des Grad. Pothier erforderte, auch noch das Verbleiben in der Transpositions-Lage nöthig, in der dieser Ton eben zu *F* wird. Und auch Cotto hat, wie wir ja wissen, früher (249a, Z. 13 ff. *Ut autem* etc.; siehe S. 84 dieser Schrift) in dem Abschnitt über die Transpositions-Angelegenheit, aus demselben Grunde, eben wegen des ♭*B*, die Transposition verlangt. Wie dies beides in Einklang mit einander zu bringen ist, vermag ich so ohne weiteres nicht zu sagen. Würde man aber Cottos Aeusserung über das Offertorium in der zweiten der oben angegebenen Arten deuten und daraus die praktischen Consequenzen ziehen, so würde man folgern: die Melodie hätte die Transpositions-Lage, die der überlieferten Version nach am Ende nur wegen jenes einen zu Anfang des *alleluja* vorhandenen ♭*B* gefordert wird, mit diesem Worte unter Aufopferung des Tones, oder vielleicht auch erst unmittelbar nach ihm aufgegeben und wäre in die ursprüngliche Lage um eine Quinte heruntergefallen. Sollte Cotto das wirklich gemeint und gewollt haben? Es klingt unwahrscheinlich. Dennoch erinnert es an Vorgänge, über die wir auch sonst berichtet werden. Sie gehören jedoch in ein Gebiet, das sich mit dem in dieser Schrift behandelten zwar berührt, aber doch wieder noch andere Vorgänge in sich birgt, sie sollen daher bei einer späteren Gelegenheit zur Sprache kommen.

Und schliesslich ist noch über zwei andere Versionen des Offertoriums zu berichten. Die eine, eine Fassung in der Transpositions-Lage auf *a*, steht im Grad. Hermesdorff 312. Ihre mittlere Partie bietet eine auffallende Erscheinung. Der Ton ♭, der das *Es* der ursprünglichen *D*-Lage darstellen soll, ist in ihr gänzlich beseitigt, und zwar dadurch, dass sie eine Stufe in die Höhe gerückt ist, gerade so wie in der Version der *D*-Lage des Grad. Pothier (vergl. in der S. 67 mitgetheilten Stelle aus dem V. des Allel. *Laetatus sum* in der 2. Reihe die Fassung des Grad. Reims). Nur einmal ist ♭ benutzt, aber an einer Stelle, wo das Grad. Sarisbur. einen anderen Ton hat.

Die andere Version ist die des Strassburger Graduales fol. 62^r (4. Reihe der Melodie-Darstellung).*) Hier ist die Melodie in der *D*-Lage wie im Grad. Pothier, und wie dort ist auch hier die mittlere Partie um eine Stufe in die Höhe verschoben.

Auf die verschiedene Art, wie vor dem Eintritt des Hinaufrückens das Strassburger und Pothiers Graduale den zuerst begegnenden chromatisch erniedrigten Ton *Es* auf der zweiten Silbe von *vestrae* (= dem ♭ der Transpositions-Version des Grad. Sarisbur.) und die beiden letzten Töne auf dessen erster Silbe behandeln, will ich nur hinweisen. Ebenso auf das auffallende der Variante, die alle drei Bücher in der mittleren Partie (auch in dem hier nicht mitgetheilten giebt es neben leichteren auch noch einige auffällige) untereinander zeigen: die verschiedene Gestalt, in der eine Figur, die das Grad. Sarisbur. dreimal unverändert hat, in den beiden anderen Büchern wiederkehrt. Es ist die Wendung *c G a*, der dann jedesmal ♭ *c* folgt, auf *vos*, auf der ersten Silbe von *terram*, und schliesslich auf *lac*, wo das Strassburger Graduale zwei Töne überhaupt unterdrückt, und das Grad. Hermesdorff jenes einzige ♭ anwendet. Soll man in diesen Abweichungen, hier und auch in den nicht mitgetheilten Stellen, verschiedenartige Versuche sehen, die noch weiteren chromatischen Töne, die Cotto bei der Emendation im Auge hat, zu beseitigen? Aber wer wollte das behaupten? Varianten, und auch auffälligen, begegnet man auch sonst häufig genug.

Eine besondere Beachtung verdient eine uns schon bekannte, bedeutsame Erscheinung in der Melodie des Strassburger Graduales, die ich, wenn auch nur mit wenigen Worten, hervorheben will. Hier schliesst die Melodie nicht in *D*, wie man erwarten sollte, und wie es im Grad. Pothier der Fall ist, sondern mit der für den deuterus typischen Cadenz in dem Grundton dieser Tonart *E*. Und wie mir scheint, aus dem gleichen Grunde, aus dem, wie ich wahrscheinlich zu machen gesucht habe, die in demselben Buch enthaltene Version der Comm. *De fructu operum* diesen Gesang mit einem eigenen Schluss versehen hat (siehe S. 151 ff.). Auch hier in unserem Offertorium wird man die Aenderungen, die durch das emendirende Hinaufrücken im Inneren der Melodie entstanden sind, mit dem von den anderen Versionen verschiedenen Schluss in Beziehung setzen.

*) In allem Wesentlichen, namentlich auch im Schluss, stimmt damit das Graduale Ordinis Praedicatorum 206 (siehe die Anmerkung auf S. 52) überein.

Jene oben (S. 223) genannte auf *D* aufgebaute typische deuterus-Cadenz *D F Es Es Es D* der durchgeführten ursprünglichen Lage (2. Reihe; = *a c* ♭ ♭ ♭ *a* der Transposition in der 1. Reihe) am Schluss der Distinction auf ***Dominus*** wird zu der Cadenz *E G F F F E* (4. Reihe) auf dem wirklichen Grundton *E* des deuterus, und die anderen dort erwähnten, am Schlusse kleinerer Abschnitte befindlichen (*vos*, *terram*) ebenfalls. Und auch bei dem allerersten Einschnitt, wo das Hinaufrücken noch nicht begonnen hat, cadenzirt auf *die* die Melodie — hier also von Hause aus — auf *E* (= ♭ der Transposition). Hingegen findet auch bei dem zweiten von den beiden Haupteinschnitten der Melodie die Cadenz des Distinctions-Schlusses (*et mel*) nicht auf *D* statt. Nur einen kleineren Melodieabschnitt lässt die Strassburger Version in *D* cadenziren, den mit *vestrae* in jener oben (S. 226) erwähnten eigenen Art schliessenden, bevor das Hinaufrücken beginnt. Und in dem Melisma auf der Silbe *le* des Schlusswortes *alleluja*, vor dem Einlenken in die normale Lage, eine Quinte unter der Transposition, geht ein kleiner Abschnitt ebenfalls auf diesen Ton, aber nicht gerade ausgeprägt cadenzirend aus. Die Cadenzen auf *E* sind also von grösserem Gewicht und in der Majorität, sie geben dem Ton *E*, dem Grundton des deuterus, im Inneren der Melodie ein Uebergewicht gegen den Ton *D*. Auch den Anfang der Melodie kann man sehr wohl im Sinne des deuterus deuten.

So macht sich hier im ganzen Verlaufe der Melodie der deuterus derart geltend, dass man daraus sehr wohl erklären kann, wie der Urheber der Strassburger Version dazu kam, sie durch den deuterus-Schluss an ihrem Ende auch wirklich zu einer deuterus-Melodie zu stempeln, auch wenn der Urheber der Version des Grad. Pothier diese Auffassung nicht theilt und diese Consequenz nicht gezogen hat. Denn nur so gehorcht auch der innere Verlauf der Melodie der Tonalität, die der Schluss ihr als Ganzem aufprägt — für den nämlich, dem solche Art tonaler Einheitlichkeit zu dem Ideal einer Melodie gehört (vergl. S. 153). Also auch hier wie in der Strassburger Version der Comm. *De fructu operum* eine tonale Umbildung des Schlusses, die sehr wohl durch eine das Chroma beseitigende Emendation hervorgerufen sein kann.

VIII.

ODDOs Dialogus de musica. Die Frage nach dem Urheber dieser Schrift ist noch unentschieden. Die Zeit ihrer Abfassung liegt vor Berno. — ODDOs Ansichten über Emendation: Unberechtigte Emendation von Melodien, die chromatische Töne enthalten. Sie ist zu vermeiden, wie bei der Antiph. *Domine, qui operati sunt.* — Der Ton *Es* kann aus dieser Antiphon beseitigt werden ohne Emendation, durch Versetzung aus dem tritus in den tetrardus. — Unerfahrene Musiker als voreilige Emendatoren. — Für die Beurtheilung einer Melodie ist wesentlich die *regularis veritas*, der Gebrauch und der gute Klang. — Zusammenfassung des bisher gesagten. — ODDOs Tonarten-System. Es unterscheidet sich von dem sonst gelehrten. — ODDOs formalistischer Schematismus. — Nothwendige Emendation. — ODDO kennt die Transposition zum Zweck des Ausdrucks chromatischer Töne nicht. — Aenderung der Tonart eines Gesanges nicht wegen leiterfremder Töne, sondern aus Gründen der inneren Structur. — Beides kann zusammenwirken. — ODDOs Gesichtspunkte bei der Ausführung der Emendation. — Zusammenfassung.

Unter den Schriften aus früherer Zeit, die uns Kunde von dem Gebrauch chromatischer Töne geben, steht BERNO, von dem wir zuerst über deren Behandlung erfuhren, am nächsten der Dialogus de musica ODDOs (Gerbert I, 252 ff.). Dass nicht ODDO VON CLUGNY der Verfasser ist, wird wohl heute von niemand bezweifelt. Wer es aber ist, welcher ODDO, oder ob überhaupt ein ODDO, steht keineswegs fest. Und es wäre hier nicht der Ort Untersuchungen darüber anzustellen, Von Bedeutung hingegen für uns ist die Zeit, aus der die Schrift stammt.

Von einigen Seiten wird sie neuerdings in das Zeitalter GUIDOs VON AREZZO gewiesen. Ja GUIDO, den man auch im Mittelalter bisweilen als ihren Urheber nennt, wie JOH. DE GARLANDIA und JOH. DE MURIS (siehe die Anmerkung auf S. 30), wird von dieser Seite auch geradezu als ihr Verfasser bestimmt. Innere Gründe für diese Ansicht habe ich nirgends vorgebracht gefunden. Denn, dass man im Mittelalter auch GUIDO als Autor bezeichnet, und dass der Tractat auch unter diesem Namen überliefert ist, sind doch nur äusserliche Merkmale,

denen andere dieser Art das Gegengewicht halten. Wohl aber beweisen innere Gründe, dass der Dialog weder Guido noch auch dessen Zeit angehört. Er ist nämlich eine der Schriftquellen, die Guido für seine Arbeiten benutzt hat.

Man glaube nicht, dass ich diese Behauptung auf das bekannte Wort Guidos am Schluss des Briefes an den Mönch Michael (Gerbert II, 50 b) stützen will, wo er dem Leser für ein eingehenderes Studium neben seinem eigenen Microloge das Enchiridion des Abtes Oddo anempfiehlt. Das wäre ja ebenfalls ein nur ganz äusserlicher Beweis, so lange nicht erwiesen ist, dass die Schrift, die Guido als Enchiridion Oddos bezeichnet, eben der Dialogus Oddos ist. Dieser Frage, wie der allgemeineren, welche Schrift Guido mit seiner Empfehlung gemeint hat, gehe ich hier und in dieser Arbeit ganz aus dem Wege, da ihre Beantwortung nur im Zusammenhang mit sehr vielen anderen versucht werden kann. Also auf diese Bemerkung Guidos als Stütze für meine Behauptung verzichte ich. Die Gründe, die mich zu ihr bestimmen, sind rein innerlicher Natur.

Wer Guido gründlich kennt, was freilich keine leichte Aufgabe ist, muss wissen, dass er in ausgedehntem Maasse die Schriften von Vorgängern benutzt hat, mehr vielleicht, als man gemeinhin glaubt. Aber er hat sie nicht einfach ausgeschrieben, sondern verarbeitet. Er hat die Gedanken, die ihm von dort her übermittelt wurden, fortgesponnen und umgebildet. Und auch aus ihnen sind ihm eigene Gedanken erwachsen, die häufig in ausgesprochenem Gegensatz zu dem stehen, wovon er ausging. So charakterisirt sich Guido selbst am Schluss der Zueignung seines Micrologs (Gerbert II, 2b, Z. 4 v. u. ff.): *offero solertissimae paternitati vestrae musicae artis regulas, quanto lucidius et brevius potui, a philosophis explicatas; nec tamen eadem via ad plenum neque eisdem insistendo vestigiis.* Und alles das ist zu einer in sich geschlossenen originalen Schöpfung zusammengewachsen.

Zu den Schriften also, an die Guido anknüpft, gehört auch Oddos Dialog. Man könnte sogar einige äusserliche Erkennungszeichen dafür anführen. So hat er ein paarmal Aussprüche Oddos wörtlich wiedergegeben. So setzt er Dinge voraus, die im Dialogus ausführlich behandelt werden, fasst sie in kürzerem Ausdruck zusammen und weist, anstatt sie selbst näher auszuführen, auf sie hin unter dem Namen, der sich dafür bei Oddo und nur bei diesem findet. Aber nicht blos in solchen Einzelheiten zeigt sich die Verbindung, die man, wenn man nicht weiterblickt, auch so deuten

könnte, dass der Verfasser des Dialogs aus Guido geschöpft hat, oder dass beide dieselbe Person sind. Das wesentliche ist auch in diesem Verhältniss die Verarbeitung Oddonischer Gedanken, die sich bei Guido zeigt. Auch ihm gegenüber ist Guido durchaus selbstständig, und gerade in den Hauptangelegenheiten ist er zu ganz entgegengesetzten, ihm allein gehörigen, über Oddo hinausgehenden Anschauungen und Resultaten gekommen. Und das ist nun als organischer Bestandtheil in seine Werke wie in seine Gesammtanschauung einverleibt. Es ist also nicht immer leicht, die Fäden bloszulegen, die ihn mit Oddo verbinden. Im ganzen genommen steht Guido auf einem von Oddo wesentlich verschiedenen Standpunkt. Man wird das an einigen Punkten aus Oddos Theorie, die nachher zur Sprache kommen werden, beobachten können, wenn man sich dabei gegenwärtig hält, was Guido über dieselben Gegenstände denkt. Also auf der einen Seite Anlehnung an Oddo, auf der anderen eine selbständige, ihm entgegengesetzte Stellung und Weiterentwicklung. Den Nachweis über dieses Verhältniss zu führen ist einer späteren Arbeit vorbehalten. Für den vorliegenden Zweck musste ich es mit diesem zusammenfassenden Urtheil als dem Ergebniss der von mir bereits ausgeführten Untersuchungen genug sein lassen.

Danach ist also zu sagen: Weder ist der Verfasser des Dialogs und Guido dieselbe Person, noch sind sie auch nur Zeitgenossen. Sondern der jüngere Guido steht auf den Schultern des älteren Oddo. Und damit ist der Dialog auch älter als Bernos Schrift, wie man denn auch nachträglich aus einem sehr wichtigen Punkt in der Angelegenheit der chromatischen Töne entnehmen wird. Um wie viel gerade Oddos Schrift vor Berno zu setzen ist, vermag ich nicht zu sagen. Nur das ist sicher, dass, was wir von Oddo über das Chroma und damit zusammenhängende Dinge erfahren, ältere Nachrichten als die Mittheilungen Bernos sind.

Auf diesen Gegenstand kommt Oddo fast wie gelegentlich zu sprechen. Er wird ihm aber, da er ihn einmal ergriffen hat, zu einer wichtigen Angelegenheit, auf die sich dann die Darstellung wie auf eine Hauptsache zuspitzt.

Er geht aus (256 a, ad 6. *In maximum saepe errorem* etc.) von einer Schilderung der landläufigen Durchschnittssänger: sie haben davon, was eine Tonart ist, keine Vorstellung. Nichtsdestoweniger thun sie so, als verständen sie etwas davon. Und wenn man sie dann fragt, warum sie einen Gesang diesem oder jenem modus zuschreiben, so antworten sie: weil er am Anfang und Schluss Aehn-

lichkeit mit anderen Gesängen desselben modus habe. Und dabei wissen sie nicht einmal, wie sehr ein einziger Ton, der aus der Art des modus herausfällt (*unius vocis dissimilitudo*), den modus zu verändern zwingt. Als Beispiel führt er die Antiph. *O beatum pontificem* an. Sie hat den Anfang und Schluss nach Art des 2. modus. Und doch ist in der Mitte ein Ton, der aus diesem modus herausfällt, nämlich der hohe Ton bei den Worten *o Martine dulcedo* (der Ton, den Oddo meint, ist *c* auf der Silbe *ti* von *Martine*). Desshalb, fährt Oddo fort, ist diese Antiphon vom Domnus Oddo in sorgfältigster Weise im 1. modus emendirt. Dies ist also ein Fall, der sich zwischen der authentischen und plagalen Form einer und derselben Tonart, des protus, zuträgt. Nun aber, sagt Oddo, kann man diese Wirkung eines Tones noch genauer beobachten an einer anderen Melodie, wie ich vorweg bemerke, an einem Fall, wo es sich um zwei verschiedene Tonarten handelt, der eben desshalb viel mehr sagen will und namentlich für unsere Fragen bedeutsam ist. Was Oddo hierüber äussert, sind die Worte, bei denen er auf das Gebiet der chromatischen Töne und deren Behandlung übergeht, und die hier folgen mögen (256b, Z. 15 ff.):

Itemque in antiphona Domine, qui operati sunt haec diligentius probare poteris. Nam si eam incipias in sexto modo, ut multi probant, in F littera, non discrepabit ab eo modo usque ad semitonium, quod est in tabernaculo tuo, in na (Gerbert liest fälschlich *una*) *syllaba. Sed quia in usu ita est et bene sonat, emendari non debet. Sed inquiramus, an forsitan in alio tono incipiatur totaque in eo modo consona inveniatur eamque emendari opus non sit. Incipe itaque eam in G littera, hoc est in octavo modo, et regulariter in eo stare probabis. Unde quidam incipiunt Domine sicut Amen dico vobis* (Gerbert hat statt *Amen* das unrichtige *amodo*; mit *Amodo dico vobis* fängt kein Gesang an). *Ex quo comprehenditur, quia imperitus musicus est, qui facile ac praesumptuose plures cantus emendat, nisi prius per omnes modos investigaverit, si forsitan in aliquo stare possit. Nec magnopere de similitudine aliorum cantuum, sed de regulari veritate curet.*

Oddo sagt also: Es giebt Viele, die die Antiph. *Domine, qui operati sunt* als eine Melodie des 6. modus (tritus plagalis) ansehen und sie demgemäss mit *F*, ihrem Grundton, beginnen. In diese Tonart passt sie vollständig hinein bis auf eine Stelle, nämlich da, wo sie den halben Ton auf der Silbe *na* von *tabernaculo* hat. Dieses

Intervall ist im tritus nicht vorhanden. Wenn man die Melodie aber in den 8. modus (tetrardus plagalis) bringt, so fällt diese Abweichung von der Tonart ganz von selbst fort: diesen halben Ton hat der tetrardus in seiner Tonleiter. — Schon allein aus dieser Angabe Oddos kann man erkennen, um welchen halben Ton es sich handelt, sobald man die beiden Tonleitern des mit ♭ gebildeten tritus und des tetrardus mit einander vergleicht:

	1	2	3	4	5	6	7	8
tritus plagalis	C	D	E	F	G	a	♭	c
tetrardus plagalis	D	E	F	G	a	♭	c	d

Die Skalen der beiden Tonarten, von denen ich hier der Bequemlichkeit wegen die plagalen Formen, die Grundtöne *F* und *G* in der Mitte, aufgezeichnet und danach die Stufen numerirt habe, stimmen bis auf eine Stelle überein. Von der 2. zur 3. Stufe hat die tritus-Leiter den ganzen Ton *D—E*, die tetrardus-Leiter den halben Ton *E—F*. Der halbe Ton zwischen diesen Stufen also ist es, der in der Melodie auf der Silbe *na* vorkommt. Wenn man die Antiphon nach Oddos Vorschlag in den tetrardus legt, so singt man an dieser Stelle *E F*. Die vielen anderen, die sie als tritus-Melodie singen, singen die Töne, die ihr hier zukommen, als *D Es*. Sie benutzen also den leiterfremden chromatischen Ton *Es*.

Denselben Thatbestand wird man nun auch in der uns überlieferten Melodie finden.

Die Antiph. *Domine, qui operati sunt* (in Festo Omnium Sanctorum, 1. Nov., in der I. Nocturn), im Antiphonar der Cluniacenser II, fol. QQ. IV^{r} und in dem handschriftlichen Antiphonar der Cistercienser S. 560 dem plagalen tritus zugerechnet, ist in beiden Büchern in der Transpositions-Lage auf dem Grundton *c* notirt, mit dem sie auch, analog der Melodie Oddos, beginnt. Und in beiden Aufzeichnungen hat die Silbe *na* von *tabernaculo* die Töne *a* ♭, was den Tönen *D E* der ursprünglichen *F*-Lage des tritus entspricht. Das ist also thatsächlich das, was Oddo im Auge hat. Diese Bücher haben statt des halben freilich einen ganzen Ton. Das ändert aber natürlich an der Uebereinstimmung mit Oddos Angabe nichts. Denn auch in ihrer Melodie, in die *F*-Lage gebracht, steht die Wendung auf *na* an der Stelle der Tonleiter, wo in leitereigener Weise der ganze Ton *D—E* vorhanden ist, wo aber der halbe Ton, den Oddos Melodie hier hatte, wenn sie im 6. modus gesungen wurde, auf leiterfremde

Art als *D—Es* gebildet werden musste. Dem etwaigen Grund nachzugehen, wesshalb diese Bücher den ganzen Ton *a*—♭ und nicht den halben *a*—♭ schreiben, dazu haben wir hier keine Veranlassung.*) Und auch auf einen anderen Unterschied zwischen ihrer Melodie und der Oddos will ich nur hinweisen. Seine Melodie benutzt den für den tritus leiterfremden Ton *Es* nur einmal, wie er ausdrücklich angiebt, eben auf der Silbe *na*. Sie benutzt aber auch diese Tonstufe, d. h. die Stufe unter dem Grundton, überhaupt nicht weiter als nur an dieser einen Stelle. Auch nicht in ihrer diatonischen Tonhöhe *E* als halben Ton unter dem Grundton. Und das ist wichtig. Denn sonst könnte sie nicht, wie Oddo ebenfalls auf das bestimmteste ausspricht, ohne einen chromatischen Ton zu benutzen, im tetrardus gesungen werden, unter dessen Grundton *G* der halbe Ton ja chromatisch als *Fis* gebildet werden müsste. Die überlieferte Melodie hingegen benutzt auch sonst noch diese Tonstufe, einmal gleich im Anfang, das anderemal in der Mitte, beidemal als halben Ton ♭ unter dem Grundton *c* geschrieben.

Wir besitzen also durch Oddo den sicheren Nachweis, dass zu seiner Zeit eine Melodie mit dem chromatischen *Es* gesungen wurde. Das gilt aber nur für die, welche die Antiphon in den tritus versetzten, wie es ja auch unsere Bücher noch thun. Oddo selbst billigt das nicht, und zwar wegen dieses chromatischen Tones. Oder genau genommen, deshalb nicht, weil nach seiner Meinung der chromatische Ton nur scheinbar in dieser Melodie vorhanden ist. Das ist der Punkt, an dem man sieht, in welchem Sinne Oddo die Antiphon als Beispiel aufstellt. Dieser eine Ton weicht von der Tonart ab, wenn man die Antiphon im tritus singt. Und er treibt daher die Melodie aus dieser Tonart hinaus. Darum suche man die Tonart, in die sie eigentlich hineingehört, in der sie keinen von ihr abweichenden Ton hat. Und siehe da, man wird den tetrardus finden, der das erfüllt.

Dies ist nun auch, wie begreiflich, der Moment, in dem Oddo auf die Angelegenheit der chromatischen Töne eingeht. Er sagt nämlich, es wäre falsch zu glauben, dass die Melodie wegen des

*) Nur der Genauigkeit wegen bemerke ich, dass das auch sonst von uns berücksichtigte Antiphon. Toul, in dem (pars aestiva, S. 455) die Antiphon gleichfalls dem 6. modus angehört, aber in der ursprünglichen *F*-Lage des tritus aufgezeichnet ist, auf der Silbe *na* die Töne *FE* hat. Das ist eben von der Melodie der beiden anderen Bücher und demgemäss auch von der, die Oddo im Auge hat, eine Abweichung, um die wir uns hier weiter nicht zu kümmern haben.

Tones *Es* emendirt werden müsse. Hier läge gar kein Grund zu einer Emendation vor, da der vorgebliche chromatische Ton, der dazu aufzufordern scheint, auf andere Weise, durch Eintausch gegen eine andere Tonart beseitigt werden könne.

Und dieser specielle Fall giebt ihm nun die Veranlassung zu der allgemeinen ein für allemal geltenden Warnung: Das ist ein unerfahrener Musiker, der leicht bei der Hand und so vermessen ist, Gesänge, und gar nicht wenige, zu emendiren, bevor er bei allen modi nachgeforscht hat, ob er sie nicht in einem, ohne emendiren zu müssen, unterbringen kann. Vor dieser voreiligen Emendation warnt Oddo also, was mit Bezug auf späteres besonders hervorgehoben werden soll.

Zu dem besonderen Fall der Antiph. *Domine, qui operati sunt* macht Oddo noch eine Bemerkung: *Unde quidam incipiunt Domine sicut Amen dico vobis.* Hier ist die Rede von solchen, die die Antiphon emendiren, trotzdem sie dessen nicht bedarf; denn auf etwas anderes können sich diese Worte nicht beziehen. Und die das thun, beginnen nun *Domine* so zu singen wie *Amen dico vobis.* Sie lassen sich also verleiten durch die Aehnlichkeit mit anderen Gesängen, was Oddo schon früher den unkundigen Sängern vorgeworfen hatte, als er ihre Unfähigkeit, den modus einer Melodie zu bestimmen, charakterisirte. Jetzt aber am Schluss der Warnung vor unnöthiger und voreiliger Emendation sagt er zu den unerfahrenen Musikern, die sich mit solchen Angelegenheiten beschäftigen, sie sollen sich dabei nicht um die Aehnlichkeit mit anderen Gesängen bekümmern. Und wie überhaupt die allgemeine Warnung, so knüpft auch diese besondere Vermahnung an den speciellen Fall der Antiph. *Domine, qui operati sunt* an. Sonach muss die Melodie von *Amen dico vobis* ähnlich angefangen haben wie die von *Domine, qui operati sunt.* Aber ganz gleich kann der Anfang beider auch nicht gewesen sein. Denn sonst wäre die Bemerkung Oddos gänzlich überflüssig.

Nun giebt es mehrere Antiphonen, die mit den Worten *Amen dico vobis*, oder auch mit zweimaligem *Amen* beginnen. Auch Communionen dieser Art sind vorhanden (ich habe früher schon (S. 197) ein paar davon genannt). Die letzteren können aber nicht in Frage kommen, weil sie ganz anders beginnen als unsere Antiphon, wenigstens nach den beiderseitigen uns überlieferten Melodien. Und Oddo würde wohl auch nicht so kurzweg eine Communio zum Vergleich mit einer Antiphon anführen, ohne sie als solche zu bezeichnen.

Von jenen Antiphonen stehen nun ein paar im 8. modus. Auch die kommen nicht in Betracht, schon deshalb nicht, weil sie diesem modus angehören, den ja Oddo selbst als den für *Domine, qui operati sunt* zweckmässigen gewählt hat, und auch ihr Anfang hat gar keine Aehnlichkeit damit (ich kann natürlich immer nur von den Melodien sprechen, wie sie uns vorliegen). Andere Antiphonen *Amen* (oder *Amen, amen*) *dico vobis* gehören dem 1. modus an. Ihre Melodien beginnen auf gleiche oder fast gleiche Art. Und hier ist in der That eine Aehnlichkeit vorhanden mit dem Beginn von *Domine, qui operati sunt.* Auch dass ihr Anfang nicht ganz gleich dem von *Domine* ist, würde dem, was oben über die Art der Aehnlichkeit gesagt wurde, entsprechen. Was mich aber nun stutzig macht, ist der Umstand, dass der erste Ton dieser Antiphonen nicht *F* ist, wie der Ton, mit dem das *Domine* der im 6. modus gedachten und der Emendation unterworfenen Antiphon beginnt, sondern *D.* Und dann auch das andere, dass sie dem 1. modus angehören, während doch die Antiphon. *Domine, qui operati sunt* für die Emendatoren im 6. modus steht. Ueberhaupt aber: wenn man diese Melodie emendiren will, so thut man das doch des Tones *Es* wegen, der sich in ihrer Mitte befindet. Wesshalb braucht man da den Anfang zu ändern? Ja was hat denn die Aehnlichkeit mit dem Anfang einer anderen Melodie überhaupt mit der Emendation zu thun? Ueber diese Dinge bin ich mir nicht klar geworden. Und ich habe sie, selbst in solcher Ausführlichkeit, zur Sprache gebracht, um auch daran nicht vorüberzugehen. Es scheint aber, als wolle Oddo die Ungeschicklichkeit und Oberflächlichkeit solcher voreiligen Emendatoren als in dem Maasse gross darstellen, dass sie sich dabei um etwas kümmern, was gar nichts mit der Sache zu thun hat, in rein äusserlicher Art und ohne Verständniss für das wesentliche bei einer Emendation. Vielmehr als um diese *similitudo aliorum cantuum*, sagt Oddo, sollten sie besorgt sein um die *regularis veritas.*

Diese *regularis veritas* hat im Sinne Oddos, bei dem das *regulare* ein für die Verwendung der Tonarten sehr wichtiger Begriff ist, eine ganz besondere Bedeutung. Auch vorher schon, als er davon sprach, dass die Antiph. *Domine, qui operati sunt* im 8. modus ohne Benutzung eines leiterfremden Tons vollständig aufginge, fasste er das in den knappen Ausdruck zusammen: *regulariter in eo stare probabis.* Und noch öfter werden wir nachher dieser Regularität begegnen. Ein für allemal sei also hier schon vorweg dieser Begriff an der *regularis veritas* nach Oddos Gesammtanschauung festgestellt.

die uns aus dem späteren erst deutlich entgegentreten wird. Wenn Oddo den Emendatoren empfiehlt, sie sollen sich um die *regularis veritas* kümmern, so heisst das: sie sollen sich darum kümmern, dass der Gesang seine wahrhafte Gestalt (*veritas*) findet. Aber nicht das allein, sondern dass er sie auf reguläre Weise findet. Die Regularität einer Melodie besteht darin, dass sie sich in vollständiger Uebereinstimmung mit dem modus befindet, dem sie angehört, in ihm gänzlich aufgeht, keinen Ton enthält, der nicht zugleich Bestandtheil der Tonleiter dieses modus ist.

Die *regularis veritas* ist also die treue Wiedergabe des Gesanges, die sich in einem modus auf reguläre Weise, ohne einen ihm fremden Ton zu benutzen, herstellen lässt. Anstatt Gesänge, die (wie die Antiph. *Domine, qui operati sunt*) in dem modus, dem man sie angehören lässt (bei dieser dem 6. modus), irregulärerweise ihm leiterfremde Töne enthalten (hier den Ton *Es*), deshalb nun gleich zu emendiren, und anstatt bei der Emendation nach der gar nicht zur Sache gehörigen *similitudo aliorum cantuum* aus zu sein, soll man erst sehen, ob sie nicht ihre eigene Gestalt ungeändert auf reguläre leitereigene Weise in einem anderen modus finden können (wie diese sie im 8. modus fand).

Und noch auf eines, was mit der Treue der Wiedergabe im Zusammenhang steht, sei hier hingewiesen. Es ist für Oddos Stellung den Melodien und ihrer Ueberlieferung gegenüber sowie auch gegenüber seiner Auffassung von der Emendation durchaus charakteristisch. Die Antiph. *Domine, qui operati sunt* sollte also nach Oddos Meinung nicht gleich darauf los emendirt werden, wenn sie auch, in den 6. modus gebracht, das chromatische *Es* hat. Und dabei macht er zwei für jede Emendationsfrage unter allen Umständen sehr wichtige Momente geltend: einmal, weil es so Gebrauch ist (*quia in usu ita est*), und dann, weil es gut klingt (*et bene sonat*). Die Gestalt also der Gesänge, wie sie zu seiner Zeit gesungen wurden, wie sie durch die Tradition auf ihn gekommen sind, und zweitens, ob die Melodie gut klingt, beides ist nach Oddos Ansicht für das Urtheil in der Emendations-Angelegenheit von Bedeutung. Und nicht blos hier in dem gegenwärtigen Fall, sondern wie wir sehen werden, überhaupt.

Und fragen wir schliesslich, was man von der Anwendung und Behandlung des Chromas aus Oddos Mittheilungen erfährt, so hören wir zunächst, dass man zu seiner Zeit darüber verschieden gedacht hat. Aber wir erfahren auch, welche besondere Stellung die Einzelnen

der Antiph. *Domine, qui operati sunt* und damit überhaupt diesen Dingen gegenüber, eingenommen haben. Danach ist zu sagen:

Ausser denen, die mit Oddo die Antiphon in den 8. modus brachten, in dem sie in vollständig leitereigener Weise aufgeht, und trotzdem die Melodie dabei unverkürzt bleiben kann, der chromatische Ton aber verschwindet, hat es

1) Leute, und zwar viele, gegeben, die die Antiphon gleichwohl zum 6. modus rechneten und in diesem modus dachten, unbekümmert um das chromatische *Es*, das sie dabei einfach in den Kauf nahmen,

2) haben Andere daran Anstoss genommen. Aber anstatt Oddos Art zu folgen und die Melodie ungeschmälert zu erhalten, haben sie sie emendirt, wie es scheint ungeschickt, wenigstens nach Oddos Bericht — falls ich die betreffende Stelle richtig verstanden habe (siehe S. 234 f.).

Ueber eines, was uns doch auch interessirt, über die Art, wie man bei der Emendation den chromatischen Ton beseitigt hat, erfahren wir nichts.

3) Auf den Gedanken, den Ton *Es* durch Transposition der Melodie in die höhere Quinte auszudrücken, ist, soweit Oddo berichtet, niemand gekommen. Die Melodie, die er im Auge hatte, gab ja freilich keine Veranlassung dazu, wie ihre Darstellbarkeit im 8. modus auf dem Grundton *G* zeigt. Aber für die, die am 6. modus festhielten, wäre die Möglichkeit dazu durch die Versetzung auf den Grundton *c* gegeben gewesen, ohne die Melodie verändern zu müssen — falls man dieses Mittel, chromatische Töne zum Ausdruck zu bringen, damals schon gekannt hätte. Gerade, um das als Frage hier bereits aufzuwerfen, weise ich darauf hin, dass Oddo diesen immerhin möglichen Ausweg nicht erwähnt.

Uebrigens bemerke ich, dass Berno (Gerbert II, 76a, Z. 4 ff.), wie schon früher (S. 79) gesagt, unsere Antiphon als Beispiel für die Nothwendigkeit der Quinten-Transposition aufstellt. Seine Melodie, die auch er zum 6. modus rechnet, muss in der ursprünglichen Lage des tritus auf *F* nicht, wie die Oddos, nur das chromatische *Es*, sondern daneben auch das diatonische *E* gehabt haben.

4) Aus Oddos Warnung vor unmotivirter und ungeschickter Emendation geht hervor, dass zu seiner Zeit das Emendiren nichts aussergewöhnliches war und auch von unerfahrenen Musikern und in einer von ihm nicht gebilligten Art ausgeübt wurde. Ob diese Versuche auch aufgezeichnet oder blos gesungen wurden, und ob sie

auch in dieser nur mündlichen Ueberlieferung weitere Verbreitung fanden oder auf den einzelnen emendirenden Musiker und seinen nächsten Kreis beschränkt blieben, kann man nicht wissen. Ich sage das im Gegensatz zu Bernos und Cottos Transpositions-Lehre und zu Cottos Emendationen, die kraft deren Autorität und ihrer auf die Praxis gerichteten Thätigkeit auch weiterhin wirken mussten.

Mit den bisher besprochenen Worten Oddos ist seine Ansicht über chromatische Töne und deren Behandlung noch nicht erschöpft. Bevor wir uns jedoch zu dem weiteren wenden, muss noch ein Gegenstand besprochen werden, der in die ganze Angelegenheit tief eingreift. Ich meine die Tonarten Oddos, und sage ausdrücklich: die Tonarten Oddos; denn er hat über die Tonarten und ihren Bau in einer ganz eigenen Weise gedacht und gelehrt. In der Abhandlung über die von ihm so genannten *formulae tonorum* (259 ff.) oder *modorum*, wie man nach seiner Meinung (256 a, Z. 7 v. u. ff. *Modos autem dico* etc.) besser sagen sollte, in der er nacheinander die acht modi bespricht, theilt er zunächst immer deren Construction mit. Auch anderes, was dort zur Sprache kommt, wird, soweit es uns angeht, gelegentlich Berücksichtigung finden.

Oddos Tonarten bauen sich natürlich, wie ganz allgemein im Mittelalter, auf den vier finales *D*, *E*, *F*, *G* auf. Er giebt ihnen die gewohnte doppelte Form des authentischen und plagalen Umfangs, und er benennt auch danach die acht auf diese Art gebildeten Leitern, die er erst in gewohnter Weise als *authentus protus* und *plaga proti* etc. bezeichnet hat, mit den geläufigen Namen *primus* und *secundus modus* oder *tonus* für die beiden Formen des protus etc. (258 b, Z. 11 v. u. ff. *Propter elevatos* etc.) Was sie auszeichnet, ist ihr innerer Bau. Und was diesen Bau so eigenthümlich macht, ist der Umstand, dass in einigen von ihnen der Ton ♭ dieselbe Rolle als constitutives Element spielt, wie in anderen der Ton ♮, der nach dem, was wir sonst wissen, allen Tonarten ohne Ausnahme gemeinsam ist. Mit ♭ als constitutivem Ton werden fünf modi gebildet:

der 1. und 2. modus (protus authentus und plagalis), Grundton *D*;

der 4. modus (deuterus plagalis), Grundton *E*;

der 5. und 6. modus (tritus authentus und plagalis), Grundton *F*.

Die anderen drei modi haben ♮ als constitutives Element, also

der 3. modus (deuterus authentus), Grundton *E*;

der 7. und 8. modus (tetrardus authentus und plagalis), Grundton *G*.

Und ich bemerke, dass es ein Fehler ist, wenn in Gerberts Text die Tonleiter-Schemata (259 ff.) ♭ und ♮ zugleich enthalten. Sie dürfen in der eben mitgetheilten Art, d. h. nach den ausdrücklichen Angaben Oddos entweder nur ♭ oder ♮ enthalten. — In der schon früher (S. 30, Anmerkung) genannten und auch später noch zu erwähnenden Trierer Handschrift haben die Schemata immer nur eines von beiden, wie in den Monatsheften für Musikgeschichte 1880, S. 40, Anmerkung von P. Bohn mitgetheilt ist. Doch ist nicht angegeben, welches von beiden im einzelnen Fall, ob ♭ oder ♮.

Die Töne ♭ und ♮, deren eigenthümliche Function in den Tonarten uns auffällt, sind es nun gerade, über die Oddo eine stricte Bestimmung hinsichtlich ihrer Anwendung in den Melodien aufstellt. Er thut das bereits im Anfang der Schrift bei der Mensur des Monochords und sagt daselbst (253 b, Z. 13 v. u. f.) von ihnen: *utraque in eodem cantu regulariter non invenietur.* Auf eine reguläre Art wird man beide Töne zugleich in einem und demselben Gesang nicht finden, sondern entweder nur ♭ oder nur ♮. Welche Bedeutung das *regulariter* hat, wissen wir schon, und in diesem Sinne sagen die Worte: Wenn ♭ und ♮ zu gleicher Zeit in einer Melodie vorkommen, so sind das Gesänge, die sich nicht streng an den modus halten, die von seiner regula abweichen. Und diese offenbart sich in den von Oddo auf seine Weise formulirten modi. Melodien der fünf modi also, in denen der Ton ♭ constitutives Element ist, sollen füglich nur ihn und nicht auch ♮ anwenden; Melodien der drei anderen modi, die in ihrem Bau den Ton ♮ enthalten, sollen den Ton ♭ nicht verwenden. Thun sie es dennoch, so sind es Gesänge von einer nicht strengen Observanz, die Anstoss bei ihm erregen. Ihnen stehen die Melodien, die sich streng an die regula binden, als etwas höheres, vollkommeneres gegenüber.

Nun ist das bereits insofern eine subjective Ansicht, als der als unrechtmässig betrachtete Ton das nur im Sinne Oddos und der von ihm formulirten modi ist. Im authentischen und plagalen protus, dem 1. und 2. modus z. B. gilt ihm ♮ als irregulärer Ton, weil er für sie ♭ als constitutiven Ton annimmt. Anderen, die den protus mit ♮ construiren, müsste nach Oddos Lehre der Ton ♭ in diesen modi als unrechtmässig erscheinen. Insoweit diese Angelegenheit, wie die Oddonischen modi selbst, all die Fragen berührt, die uns das System der Tonarten des Mittelalters und ihr sich in den Melodien

offenbarendes Wesen stellt, gehen wir ihr nicht weiter nach. Wohl aber muss Oddos Kritik über die Melodien, in denen ♭ und ♮ gleichzeitig erscheinen, hier näher beleuchtet werden.

Dass Spätere anders als Oddo gedacht haben, kommt auf eine für uns besonders bedeutsame Weise auch in ihrer Quinten- und Quarten-Transposition zur Erscheinung. Gerade das in der Transposition verwendete ♭ neben ♮ war für sie das Mittel, das Chroma, soweit es ihnen berechtigt erschien, zum Ausdruck zu bringen. Von nicht minderer Bedeutung ist, dass man auch vor Oddo anderer Ansicht gewesen ist und keineswegs das gleichzeitige Erscheinen beider Töne in einer Melodie so beurtheilt hat wie er.

Von der nicht grossen Zahl von Schriftstellern vor Oddo, die wir besitzen, nehmen nur wenige Gelegenheit, diesen Punkt zu berühren. Die Hucbald zugeschriebene Musica enchiriadis wird uns in der ganzen Chroma-Frage noch besonders beschäftigen. Der Verfasser der gleichfalls unter Hucbalds Namen veröffentlichten Alia musica (siehe S. 3 ff.) erwähnt nur gelegentlich den Ton ♭, der neben ♮ auf derselben Stufe der Tonleiter erscheint. Einmal in dem Capitel, das vom 5. modus (tritus authentus) handelt (Gerbert I, 136a, Z. 2 v. u. ff. *Secunda species* etc.). Da heisst es, dass das tetrachordum synemmenon, d. h. der darin enthaltene Ton ♭, weil ohne ihn drei ganze Töne [*F G a* ♮] in ununterbrochener Folge nebeneinander liegen, sehr häufig hülfreich eintritt (*adiuvat plurimum*). Als Beispiel ist angeführt das Allel. *Beatus vir*. Wie mir scheint, kann von den drei heute noch gebräuchlichen Gesängen dieses Anfangs nur das Allel. *Beatus vir sanctus Martinus* (in Festo S. Martini Episcopi et Confessoris, 11. Nov.) gemeint sein, da nur dieses zugleich dem 5. modus angehört und die ganze Octave von seiner finalis nach oben durchläuft, wie die Alia musica es angiebt (*totam quintam speciem diapason percurrit* heisst es dabei von dieser Octave — *quintam* muss ein Fehler sein; denn das wäre die Octave *E—e*. Es wird *tertiam* heissen sollen. Die dritte Octavengattung ist nach der Alia musica (127b, Z. 10 f. und 139b, Z. 1 f.) *C—c*, deren Bau der von *F* aus mit ♭ gebildeten entspricht. Und diese Leiter durchläuft nach heutigen Versionen thatsächlich dieses Alleluja gleich im Anfang, zuerst von unten nach oben, dann auch von oben nach unten; Grad. Pothier 593, Grad. Reims 464). Noch einmal ist die Rede vom ♭ (140a, Abs. 1, Z. 1 ff. *Restat dicere* etc.) in dem schon früher (S. 11) erwähnten Capitel über den 7. und 8. modus, in einer Partie, die die Besprechung dieser modi unterbricht und sich mit allen beschäftigt.

Hier wird gesagt: Das Synemmenon-Tetrachord zerschneidet die ununterbrochene Reihe der drei ganzen Töne des tritonus *F*—♮. Der Ton ♭ tritt aber nicht in unmittelbarer Folge nach ♮ auf, sondern nur entweder nach *a* oder nach *c*. Als Beispiel für den Gebrauch des ♭ nach *a* ist mitgetheilt die Antiphona [ad Introitum] *Justus es, Domine* (Domin. XVII post Pentecost.; Antiph. von Montpell. fol. 16^{r} (photogr. Wiedergabe), Gradd. Sarisbur. 160, Pothier 363, Reims 304; 1. modus), deren dritter, auf *a* folgender Ton nach Angabe der Alia musica (wie in diesen Büchern) ♭ ist.

In keiner dieser beiden Stellen ist die Rede davon, dass der Ton ♭, in einer und derselben Melodie neben ♮ verwendet, ihr ein fremdes Element zuführt. Und andererseits verdient es hervorgehoben zu werden, dass beidemal, im 5. modus und an der zweiten Stelle, deren Beispiel nach den genannten Büchern dem 1. modus angehört, der Ton ♭ nur als Helfer oder als ein hinzukommendes Element erscheint.

Viel mehr sagt uns Hucbald in seiner Musica (Gerbert I, 104 ff.). Nachdem er von der Einschiebung des Synemmenon-Tetrachords gehandelt hat, geht er 113a, Z. 11 v. u. ff. *Si autem* etc. auf den Gebrauch, den die Melodien von den Tönen ♭ und ♮ machen, in ausführlicher Weise ein. Es giebt, erfahren wir, zwar Gesänge, in denen nur ♭ oder nur ♮ vorkommt, aber auch andere, in denen beide abwechselnd benutzt werden. Und das letztere bestätigt er durch Beispiele, indem er die Stellen in den Gesängen angiebt, wo abwechselnd ♮, und wo ♭ gesungen wird: das Responsorium *Nativitas gloriosae virginis Mariae* (in Nativitate B. Mariae, 8. Sept.; Antiphonar der Cluniacenser II, Proprium Sanctorum, fol. NN. II^{r}, handschriftl. Antiphonar der Cistercienser 521, Antiph. Toul, pars aestiva 425; 1. modus) und den Introit. *Statuit ei Dominus* (im Commune Santorum; Antiph. von Montpell. fol. 16^{r} (photogr. Wiedergabe), Gradd. Sarisbur. 220, Pothier S. [3], Reims 470; 1. modus). Dann heisst es (114a, Abs. 1, Z. 1 ff. *Cuius tetrachordi* etc.): Zwar wird ♭ in Gesängen aller Tonarten häufig genug angewandt. Aber besonders in den Gesängen des authentischen und plagalen tritus wird man ihm überall so oft begegnen, dass man kaum eine einem von diesen beiden angehörige Melodie finden wird, in der nicht zugleich ♭ und ♮ vorkämen. Auch dazu führt er (114a, Abs. 2) Beispiele an, und wieder mit Angabe der Stellen, die ♭, und die ♮ enthalten: die Antiph. *Ecce iam venit* (infra Hebdom. III. Adventus Fer. II, ad Laudes; Antiphonar der Cluniacenser I, fol. 17^{v}, handschriftl.

Antiphonar der Cistercienser 80, Antiph. Toul, pars hiemalis 58, Antiph. Solesmes Complementum 92; 5. modus)*) und das Responsor. *Faganorum multitudo.***)

Und schon vor diesen Beispielen bekräftigt der Verfasser (114a, am Schluss des 1. Absatzes) die Mischung von ♭ und ♮ im tritus durch den Hinweis auf die Melodie des *Noeane* des authentischen tritus. Die acht den bekannten Silbencomplexen *Noanoeane* etc. angepassten Melodietypen sollen das für die Melodien eines jeden der acht modi charakteristische in einer kurzen Formel darstellen (siehe Enchiriad. (Gerbert I, 158a, Z. 6 v. u. ff. *Ad hunc modum* etc.), Regino (ebenda, 247b, Z. 6 ff. *sed ad hoc* etc.). In diesem Sinne führen sie auch den Namen *melodia κατ' ἐξοχήν.* So schon bei Aurelian (ebenda, 55b, Z. 9 und an weiteren Stellen) und in der Alia musica (128b, Z. 1 und weiterhin). So nennt sie auch Hucbalds Musica, wie anderweitig (111b, Z. 3 v. u. und 118a, Z. 1), so auch an der vorliegenden Stelle. Und um nun hier auf das nachdrücklichste hervorzuheben, wie charakteristisch für den tritus der gleichzeitige Gebrauch von ♭ und ♮ ist, weiss Hucbald nichts besseres zu thun, als diese melodia *Noeane* des tritus authentus ins Treffen zu führen und von ihr zu sagen: Gerade auch in ihr (*in ipsa authenti triti melodia*) wird jeder, der sorgfältig auf die Dinge eingeht, beide Töne finden.

Diese Aussprache Hucbalds, die mit ihrem Nachweis an Beispielen nichts an Ausführlichkeit und Bestimmtheit zu wünschen übrig lässt, steht auf demselben Standpunkt wie die gelegentlichen Aeusserungen der Alia musica. Mit einander geben sie die Auffassung einer früheren Zeit wieder. Und wir erkennen aus ihnen mit Sicherheit, wie ganz anders als Oddo sie die Dinge ansahen. In keiner Tonart functionirt der Ton ♭ als constitutives Element, er kann in

---

*) Den von Hucbald bei den obigen Gesängen gemachten Angaben in Bezug auf die Stellen, die ♭, und die ♮ enthalten, entsprechen die genannten Bücher, die hierin auch unter einander abweichen, nicht durchweg, was ich nur anmerke, aber als für uns hier unwesentlich nicht näher erörtere. — Bei dem Introit. *Statuit ei Dominus* sind in Gerberts Text ein paar Silben, die Hucbald als Träger dieser Töne nennt, falsch angegeben: statt *fa* muss es *sa* (von *saccrdotii*) und statt des folgenden *mi* muss es wohl *ni* oder eigentlich *gni* (von *dignitas*) heissen.

**) Ein Responsorium dieses Anfangs habe ich nicht gefunden, wohl aber giebt es eine solche Antiphon (in Festo S. Agathae, 5 Febr., ad Benedictus), die in den Gesangbüchern, bei Cotto (Gerbert II, 254b, Z. 13 v. u.), in Oddos Intonarium 129a, auch in der Commemoratio brevis (Gerbert I, 215) dem 5. modus angehört, in Reginos Tonar 39b unter dem 7. modus aufgeführt ist.

Melodien aller Tonarten vorkommen, wenn er auch im tritus besonders häufig erscheint. Und damit hängt auch das andere eng zusammen: Melodien, die die beiden Töne ♭ und ♮ zu gleicher Zeit benutzen, enthalten damit nichts fremdartiges, bedenkliches, wodurch sie von der regula abweichen. Sie bilden keine abgesonderte, anders zu beurtheilende Classe von Gesängen als die, die entweder nur ♭ oder nur ♮ anwenden. Ausdrücklich vermerkt ja Hucbald auch die Existenz dieser letzteren Art von Gesängen. Aber ohne Kritik zu üben, stellt er nur die Thatsache selbst fest und nennt einfach registrirend beide Arten neben einander. Es ist also augenscheinlich, dass er die eine nicht über die andere setzt. Sanctionirt er doch bei den Melodien des tritus authentus, dem wie dem plagalen das ♭ mehr als allen anderen Tonarten eignet, die Mischung der beiden Töne ♭ und ♮ noch geradezu dadurch, dass er ihnen als Vorbild die typische melodia des authentischen tritus vorhält.

Und bei dem tritus kann man auch beobachten, wie anders der Schluss ist, den die genannten Autoren, und den Oddo aus dem gleichen Vorgang ziehen. Es ist augenscheinlich das Verhältniss der vierten Stufe des tritus zu seinem Grundton, das den häufigen Gebrauch des ♭ in dieser Tonart verursacht. Es liegt im Wesen der Melodiebildung, dass die beiden Töne, die im tritus die vierte Stufe und der Grundton sind, und die ja selbstverständlich auch in Melodien jeder anderen Tonart benutzt werden, in seinen Melodien besonders häufig zu einander in Beziehung treten, in unmittelbare und noch viel öfter in mittelbare, eben weil der eine von ihnen der häufig erklingende und im Vordergrund stehende Grundton ist, und der andere in seiner Nachbarschaft liegt. Dabei würde sich der missliche tritonus *F*—♮ direct oder noch häufiger indirect einstellen, wenn nicht das ♮ durch ♭ verdrängt würde. Ich will nun keineswegs behaupten, dass man dem tritonus überhaupt, grundsätzlich und immer aus dem Wege gegangen ist. Aber dass man in vielen Fällen Veranlassung nahm, auch den mittelbaren tritonus durch Erniedrigung des ♮ zu ♭ zu beseitigen, ist sicher, und ebenso, dass sich die Veranlassung am öftesten in tritus-Melodien einstellte. Das sagt Hucbald in seiner Musica nun zwar nicht direct. Aber mit der häufigen Verwendung des ♭, durch die er den tritus vor allen anderen Tonarten auszeichnet, erkennt er stillschweigend an, dass es auch zur Beseitigung des tritonus dienen soll, auch wenn er in der Aufzählung der in den Melodien angewandten Intervalle (105 a, letzt. Abs. ff.) dieses Intervall mit aufführt. Und ausdrücklich spricht die Alia musica in der

früher (S. 240) erwähnten Stelle aus, dass wegen der drei abwärts von ♭ bis *F* gelegenen ganzen Töne der Ton ♭ sehr oft helfend eintritt.

Nun steht auch Oddo dem tritonus durchaus kritisch gegenüber. Man merkt es an einer sehr interessanten Aeusserung über den authentischen deuterus (260a, Abs. 2, Z. 4 ff. *Quia autem* etc.). Nebenbei bemerkt, ist ihm die verminderte Quinte viel weniger verfänglich, wie der Ansatz seines 4. modus, des plagalen deuterus, mit ♭ und besonders eine noch zu erwähnende polemische Aeusserung gegen Andersdenkende erweist — Dinge, die hier nicht weiter verfolgt werden können. Für den 5. und 6. modus bestimmt ihn aber der tritonus geradezu zu der Construction seiner tritus-Tonleiter mit ♭. Jene beiden anderen Schriften beobachten also in tritus-Melodien denselben Vorgang wie Oddo: neben dem ♮ das häufige Erscheinen des ♭, um auch eventuell den tritonus zu vermeiden. Ganz verschieden ist aber ihre Schlussfolgerung. Jenen erscheint in diesem Fall das ♭ nur als helfendes Mittel zu diesem Zweck (die Alia musica sagt: *adiuvat plurimum*), und sie sind weit davon entfernt, ihm deshalb im tritus eine Stellung einzuräumen, die es auch sonst nirgends bei ihnen findet, als constitutivem Ton der Tonart, und den Ton ♮ dagegen als den weniger berechtigten zu betrachten. Oddo aber folgert (261b, Abs. 2, Z. 3 ff.): *cumque sexta F ad primam nonam* ♭ *diatessaron obtineat et ipsa eadem* ♭ *ad decimam tertiam f diapente reddat, in quinto vel sexto tono prima nona* ♭ *valebit* (die Worte *diatessaron* bis *eadem* ♭ sowie *tono* sind bei Gerbert ausgefallen, sie stehen bei Joh. de Muris (Coussemaker II, 257b, Z. 4 ff. des 46. Capitels; vergleiche auch, was Oddo in dem Abschnitt über die modalen Qualitäten der einzelnen Töne (264a, Z. 12 v. u. ff. *Prima nona* ♭ etc.) über den Ton ♭ sagt). Das ♭ hat also in dem tritus Oddos unumschränkte Gewalt. Oddo vermag in dem tritus und dessen Melodien nur die Tonart zu erblicken, in welcher der Ton constitutives Element ist, der zum Grundton das consonirende Verhältniss der reinen Quarte hat. Und der andere Ton, der zum Grundton den tritonus bildet, gehört in die Tonart gar nicht hinein, er ist ein fremdes Element in ihren Melodien.

Man sieht also an allem, Oddo vertritt nach beiden Richtungen hin, in seinen Tonarten, wie in der Kritik der Melodien als regulärer und irregulärer seine besonderen subjectiven Ansichten, ob sie nun durchaus sein alleiniges Eigenthum sind, oder ob er darin Anderen, die wir nicht kennen, gefolgt ist. Und beides zusammen bildet ein

aus derselben Grundanschauung sich ergebendes Ensemble einer Lehre, für die wir ihm Dank wissen müssen.

Wie man sieht, für unsere Erkenntniss von dem, was sich das Mittelalter unter den ihm eigenthümlichen Tonarten vorstellt, wie und unter welchen Gesichtspunkten sich diese Vorstellung entwickelt haben mag, haben Oddos Ansichten eine grosse Bedeutung. Durch seine acht modi lernen wir zu unserer Ueberraschung doch Tonarten von einem anderen Bau kennen, als er uns sonst in den Theorien des Mittelalters erscheint. Sein protus ist unser *Moll*, sein tritus ist unser *Dur*, und der plagale deuterus ist nicht dieselbe Tonart wie der authentische deuterus, sondern eine zwar wie dieser gleichfalls auf *E* gebaute, aber neue und fünfte Tonart. Und er hat sich dadurch nicht blos um uns verdient gemacht, sondern es ist an und für sich ein Verdienst, einer so bedeutsamen und schwierigen Frage auf den Leib gerückt zu sein.

Man muss sich die Lage der Dinge im Mittelalter nur vorstellen. Das Tonarten-System ist ja kein an und für sich bestehendes abstractes Gebilde. Es will nur die in den überlieferten Melodien hervortretenden Erscheinungen, deren Gesammtheit als Tonart empfunden wird, in ein System crystallisiren. Und das Mittelalter hat sich sein Tonarten-System erst zu bilden gehabt, und wie man weiss, hat man sich das der vier Tonarten auf den Grundtönen *D*, *E*, *F*, *G* geschaffen. Nun stelle man sich die Fülle der in den Melodien so mannigfachen Erscheinungen, die mit dem ♭ und ♮ ja bei weitem nicht erschöpft sind, auch nur in dieser Beziehung vor. Von Melodien, die mit demselben Grundton endigen, einige nur mit ♭, einige nur mit ♮ gebildet, andere, die zwischen beiden Tönen hin und her schwanken, wo bald der eine bald der andere mehr benutzt wird und so die Empfindung der Tonart bestimmt — von den eigentlichen chromatischen Tönen gar nicht zu reden. Dazu ein und derselbe Gesang, wie überhaupt mit Varianten, so auch in der Benutzung von ♭ und ♮ verschiedenartig gesungen. Welcher der beiden Töne gilt als der constitutive, das Wesen der Tonart und die Tonartempfindung bestimmende Ton? Und da doch beide auch mit einander erscheinen, als was wird dann der andere, der fremde, empfunden und erklärt, und wie ist er in das System zu bringen?

Da ist es denn wohl begreiflich, dass sich in einer so complicirten Angelegenheit über alles das verschiedene Ansichten bilden konnten. Und wir haben hier diesen überaus wichtigen Gegenstand, der ja der gründlichsten Untersuchungen bedarf, auch nur deshalb

berührt, um zu erweisen, was wir sagten: dass man nämlich Oddos Aeusserungen durchaus nur als den Ausdruck persönlicher, subjectiver Ansichten nehmen darf. Und dabei ist er, wie sich genugsam zeigen wird, gar nicht frei von formalistischem Schematismus. Statt mit allen Mitteln der Beobachtung aus den widerstrebenden Erscheinungen die Handhabe zu ihrer Erklärung zu finden, construirt er sich das Ideal einer Melodie, die ihre Pflicht gegen die Tonart erfüllt, und nach ihm beurtheilt er die Erscheinungen. Dieser Mangel ist freilich begreiflich in einer Zeit, die ein so complicirtes Problem bei allem Bestreben es zu bewältigen, doch nicht methodisch anzufassen vermag.

Auch das darf nicht verschwiegen werden, dass Oddo auf halbem Wege stehen geblieben ist. Denn von den plagalen modi, in denen er ♭ zum constitutiven Ton macht, giebt er dem 2. und 4. modus, den beiden einzigen, in deren Bereich die um eine Octave tiefere Stufe dieses Tones liegt, hierfür nicht den Ton ♭*B*, die tiefere Octave von ♭, sondern den Ton *B*.*) Und warum? Weil die von der Theorie des Mittelalters festgelegte Tonreihe, die sie sich, um an einem überlieferten System einen festen Punkt zu gewinnen, von der Antike erborgt hat, zwar in der oberen Region neben ♮ das synemmenon—♭, aber nicht auch in der Tiefe neben dem *B* den Ton ♭*B* hat. Und nicht, weil in den überlieferten Gesängen nicht auch der Ton ♭*B* eine Stelle hätte. Statt bei der Construction seiner modi den einmal für wahr erkannten Bau der Tonarten, auch entgegen der autoritativen Macht jener Tonreihe, consequent durchzubilden, vermag er sich nicht von ihr loszumachen. Er fühlt sich durch sie gebunden und lässt seinen modi nur zu Theil werden, was sie hergiebt, je nachdem ♭ oder ♮, aber immer nur *B*. So ist Oddos Tonarten-System, wie man es auch sonst beurtheilen möge, nicht bloss etwas unfertiges, sondern es tritt uns auch in ihm ein äusserlicher Formalismus entgegen.

Und wie rein äusserlich Oddo auch sonst zu sein vermag, möge folgendes zeigen. Den Umfang der Melodien des 3. modus setzt er (260b, Abs. 2) von *D* bis *e* fest. Weiter unten sagt er dann (261a, Z. 21 ff. *Invenimus* etc.), dass man in schwierigeren Gesängen dieses modus den Umfang von *C* bis *e* findet. Da das aber sehr

*) Auf diesen Umstand werde ich bei der noch weiter zu verfolgenden Emendations-Angelegenheit keine Rücksicht nehmen. Es würde bei dem jetzigen Stand der Dinge nur zu vagen Folgerungen führen und unsere Untersuchung nur mit müssigen Combinationen belasten.

selten vorkommt, so ist es zweifellos missbräuchlich. Denn die Töne *C* bis *e* bilden ja auch nicht ein aus drei reinen Quarten bestehendes, wie oben (257a, drittletzter Abs.) gelehrt, regelrechtes Decachord. Das Decachord *C*—*e* setzt sich nämlich aus den Quarten *C*—*F*, *F*—♭, ♭—*e* zusammen, von denen die mittlere ein tritonus ist. Das ist ja ganz richtig. Aber welchen Einfluss übt denn diese Zusammensetzung auf die Melodiebildung? Wie kann sie sich in der Melodie bemerkbar machen? Wie ist es also möglich, sie als einen Beweisgrund heranzuziehen, um die Verwendung dieses irregulären Decachords als Missbrauch hinzustellen und danach die Melodien, die es als ihren Umfang benutzen, zu beurtheilen? Und dennoch lässt er (261b, Abs. 1) den Schüler, den er mit dem Lehrer dialogisirend einführt, zu dieser Stelle eine Aeusserung, natürlich in seinem eigenen Sinn, thun, aus der hervorgeht, dass solche Gesänge für emendationsbedürftig gelten: Weil es sehr wenige Musikgelehrte giebt, und die Gesangbücher seit lange nicht verbessert sind, sind diese begreiflicherweise an vielen Stellen mit Fehlern behaftet. Nebenbei bemerkt, erfährt man hier auch, welchen Angriffen die Gesänge bei solcher Revision ausgesetzt sind, und mit welcher Berechtigung. Bei dem 8. modus nun, dem er (263a, Abs. 1) das gleiche Decachord *C*—*e* als Umfang giebt, weiss er nachher aus dessen regelwidriger Zusammensetzung den Grund herzuleiten, dass hier in ein und demselben Gesang die beiden Grenztöne *C* und *e* nicht zu gleicher Zeit benutzt werden. Wenn Oddo thatsächlich die von ihm geschilderte Beobachtung an den Melodien des 8. modus gemacht hat, welche Schuld an dem Ausschluss des einen von beiden Tönen trägt denn das Decachord? Käme denn dessen mittlerer tritonus, auf den es Oddo nun einmal abgesehen hat, weniger zur Geltung, wenn unten der Ton *C* oder oben der Ton *e* nicht benutzt würde? Und warum wird im 3. modus dem Decachord bloss die Wirkung zugesprochen, dass dieser Umfang wenn auch nur sehr selten und missbräuchlich zur Anwendung kommt, im 8. modus aber die viel stärkere, dass er in einer und derselben Melodie überhaupt nicht benutzt wird?

Man würde nun freilich, wie es einem leicht gehen kann, unrecht thun, den ganzen Oddo nur hiernach abzuurtheilen. Man sieht aber doch daran, wie man seine subjectiven Ansichten in jedem einzelnen Fall prüfen und nach ihrem objectiven Werth erst abschätzen muss.

Und nun zu der nur kurzen, aber sehr inhaltreichen Stelle, die im Anschluss an die früher (S. 231 ff.) mitgetheilte und besprochene weiter von der Emendation handelt. Sie beginnt:

Quodsi nulli tono placet, secundum eum tonum emendetur, in quo minus dissonat.

Das heisst: Wenn ein Gesang keinem modus ganz angemessen ist, so werde er dem modus gemäss, d. h. in dem modus emendirt, von dem er am wenigsten abweicht.

Der hier geschilderte Vorgang ist, wenn man den durch *quodsi* ausgedrückten Zusammenhang beachtet, dieser: Der Gesang, von dem Oddo spricht, enthält Töne, die von den regulären Tönen des modus, in dem er gesungen wird, abweichen. Nun soll man, wie es mit der Antiph. *Domine, qui operati sunt* geschah, erst probiren, ob nicht ein anderer modus gefunden werden könne, mit dem die Töne des Gesanges vollständig übereinstimmen, bei dem solche Abweichung also von selbst verschwinden würde. Findet sich so ein modus, wie bei jener Antiphon der achte, so gehört er diesem an, und jede Veränderung an der Melodie wäre ein Fehler. Findet sich keiner, in dem die Melodie ganz ohne Widerspruch aufgeht, dann liegt in der Melodie ein Fehler, und sie wird emendirt. Und zwar in dem modus, in den untergebracht die Melodie eine möglichst geringe Anzahl solcher Töne enthält, die diesem nicht zukommen.

Dass als die Norm der modi die von Oddo aufgestellten gelten, dass unter den Tönen, die den modi zukommen, nur die gemeint sind, die sie regulariter, von den Tönen ♭ und ♮ also immer nur, je nachdem, den einen mit Ausschluss des anderen enthalten, ist evident. Wie nun aber, wenn, wie es doch häufig ist, eine Melodie eines der fünf modi (1, 2, 4, 5, 6), die nach Oddo nur ♭ haben soll, auch den Ton ♮, und eine Melodie eines der anderen modi (3, 7, 8), die nur ♮ benutzen soll, auch den Ton ♭ benutzt? So ist das ja doch auch ein Gesang, der nach Oddos Ansicht der regula seines modus, also dem modus selbst widerspricht. Er benutzt eben einen von den beiden Tönen nicht *regulariter*. Und er gehört, wenn man Oddo beim Wort nimmt, in die Klasse von Gesängen, die emendirt werden sollen. Das geht auch aus der Aeusserung (257a, Abs. 1) hervor, in der Oddo den Schüler kurz zusammenfassen lässt, was er in der voraufgehenden Auseinandersetzung des Lehrers alles gelernt hat. Bei dieser Recapitulation des Schülers folgt der *regularium cantuum approbatio* unmittelbar die *falsorum emendatio*. Und in derselben Reihenfolge ist in der Auseinandersetzung selbst zuerst die Rede von der Antiph. *Domine, qui operati sunt*, die sich *regulariter* in den 8. modus unterbringen lässt, und der daran geknüpften allgemeinen Warnung, einen Gesang, der sich *regulariter* in irgend einem modus darstellen lässt, nicht zu

emendiren. Unmittelbar darauf folgt dann unsere Stelle, in der nun die Emendation empfohlen wird. Wenn nun in der Recapitulation des Schülers die erste Klasse von Gesängen als *regulares cantus* bezeichnet ist, so können das nach Oddos ganzer Anschauung und nach seiner Ausdrucksweise nur solche sein, die in keiner Weise von der regula der modi abweichen. Und zu den der Emendation unterworfenen, die er als *falsi cantus* bezeichnet, gehören auch die, die keine andere Abweichung von ihrem modus haben, als dass sie zu gleicher Zeit ♭ und ♮ verwenden, und die eben deshalb den Namen als *regulares cantus* nicht verdienen, sondern als *falsi cantus* bezeichnet werden. Und auf sie passt ja auch der Fall: *Quodsi nulli tono placet.* Sie können ja natürlich in keinem der modi gänzlich ohne Widerspruch untergebracht werden. Und so werden sie emendirt. Der Ton, der ihnen nach der regula nicht zukommt, je nachdem ♮ oder ♭, muss beseitigt werden. Und fügen wir gleich hinzu, dasselbe Schicksal müssten auch Gesänge theilen, die zwar nicht zugleich ♭ und ♮ gebrauchen, sondern nur einen von beiden Tönen, aber den, den die regula der Tonart nicht duldet, z. B. den Ton ♮ im 1. modus.

Die Frage, in welchem modus Gesänge dieser beiden Arten zu emendiren wären, ist leicht erledigt. Natürlich bleiben sie in ihrem modus und ihrer Tonart und werden hier von ihrem anstössigen Ton befreit. Denn es giebt für jede der vier oder, nach Oddo, der fünf Tonarten keine zweite, in der man ihre Tonverhältnisse reproduciren könnte.

Die andere Frage, worin denn die Emendation bestehen sollte, auf welche Art der anstössige Ton aus der Melodie entfernt wurde, lässt sich aus dem, was Oddo sagt, nicht beantworten, noch kann man aus der Angabe des modus und des Anfangstones der bei den formulae tonorum (259 ff.) mitgetheilten Gesänge einen Schluss machen. Und zu irgend einem Vergleich reichen die mir aus verschiedenen Zeiten zu Gebote stehenden Versionen dieser Gesänge ganz und gar nicht aus, die in übrigens durchaus nicht übereinstimmender Weise in den Melodien theils nur ♭ theils nur ♮, sei es im Sinn, sei es gegen den Sinn der Oddonischen Tonleitern, theils beides neben einander haben.

Und doch wäre es im höchsten Grade wünschenswerth, von Oddo genaueres zu hören, oder doch wenigstens bestimmtere Schlüsse auf die Art der Emendation ziehen zu können. Denn ohne diese zu kennen, wird man den Zweifel nicht unterdrücken, ob es denn wirklich möglich gewesen ist, dass Oddo Gesänge, die nur durch ihren

Gebrauch von ♭ und ♮ von den regelrechten Tonarten abweichen, emendirt haben wollte.

Man bedenke, welchen tiefen Eingriff in eine grosse Anzahl von Melodien eine solche Forderung bedeuten würde, und was man sich also entschliessen müsste Oddo zuzutrauen. Aber, wie schon gesagt, wenn man ihn beim Wort nimmt, kann man das nicht umgehen. Und die durch sein ganzes Werk systematisch und consequent durchgeführte Behandlung der Tonarten-Angelegenheit zwingt, ihn beim Wort zu nehmen.

Mit vollster Bestimmtheit spricht er bei der Construction seiner modi die constitutive Bedeutung des ♭ bei den einen, des ♮ bei den anderen aus, da doch sonst den Theoretikern der Ton ♭ immer nur als ein freilich gleichberechtigter Hinzukömmling gilt. Ja bei seinen Betrachtungen über den deuterus plagalis polemisirt er (261a, Z. 16 ff. *Volunt autem quidam* etc.) gegen solche Leute, die für diesen 4. modus gerade so wie für dessen authentischen Parallelmodus, den 3., den Ton ♮ haben wollen. Sie wollen es, sagt er, weil ♮ mit dem Grundton *E* eine reine Quinte, ♭ hingegen mit ihm kein consonirendes Verhältniss [die verminderte Quinte] bildet. Oddo aber will nichtsdestoweniger dem gemeinen Gebrauch folgend ♭ als constitutiven Ton des deuterus plagalis. Ich wüsste keinen Theoretiker, der vor Oddo auch nur für diesen 4. modus den Ton ♭ in diesem Sinne gefordert hätte. Den gemeinen Gebrauch, den Oddo für sich als Zeugen in Anspruch nimmt, stellen die Melodien dieses modus dar, in denen nach ihrer Ueberlieferung der Ton ♭ freilich sehr häufig ist. Aus ihnen hört Oddo diesen Ton als constitutives Element des deuterus plagalis heraus. Und wo sich überhaupt eine Gelegenheit dazu bietet, erscheinen die modi stets in der ihnen von Oddo gegebenen Gestalt. So am Schluss des Dialogs (263b, letzt. Abs. ff.), wo der Lehrer den Schüler über die modale Qualität eines jeden Tones der Tonleiter belehrt. So in der schon öfter citirten Stelle (262a, letzt. Abs.), wo Oddo zeigt, wie aus dem 7. modus der 1. wird, wenn man seiner *G*-Leiter den Ton ♭ statt ♮ giebt. Und so sehr gilt ihm für den protus als 6. Stufe die kleine Sexte ♭ über dem Grundton *D*, dass er hier, wo er sich ihn von *G* aus vorstellt, sich gezwungen sieht, den Ton *es* für diese Stufe in Anspruch zu nehmen.

Seine Doctrin von der constitutiven Bedeutung der Töne ♭ und ♮ für die einzelnen modi ist ihm also eine unantastbare Thatsache, von der er sich kein Jota rauben lässt. Und nirgends ist eine Spur davon, dass, wo der eine von ihnen constitutiv ist, er dem andern

auch nur eine nebensächliche Stelle gönnt. Der Gebrauch des einen schliesst den des anderen aus. Und das ist eben der Sinn, wenn Oddo bei der ersten Erwähnung der beiden Töne ♭ und ♮, bei der für die Tonarten doch noch ganz indifferenten Monochordeintheilung, sie gleich mit den Worten einführt, dass beide in einem und demselben Gesang auf reguläre Art nicht vorkommen. Warum begnügt er sich hier nicht einfach mit ihrer Abmessung? Oder wenn ihm die Besonderheit dieser beiden Töne, allein von allen anderen auf derselben Stufe der Tonleiter zu stehen (*ambae pro una voce accipiuntur*), die Veranlassung gewesen ist, auf ihren Gebrauch im Gesang hinzuweisen, warum constatirt er nicht einfach, dass beide in den Melodien verwendet werden, oder auch gar, dass beide sich zu gleicher Zeit in einer und derselben Melodie finden können? Warum übt er hier sofort an einer solchen Melodie die Kritik, dass das nicht *regulariter* geschehe? Doch eben im Hinblick auf die für ihn absolut feststehende Construction seiner modi, deren Vorstellung — zum Zeugniss der Einheitlichkeit des Werkes — ihn von vornherein überall beherrscht. Und man wird auch sagen müssen, im Hinblick darauf, dass diese regula ihm als Maassstab für die Beurtheilung der Melodien gilt, ob sie berechtigten Anlass zur Emendation geben.

Und wo er von der unberechtigten Emendation der Antiph. *Domine, qui operati sunt* spricht, ist es zwar nicht einer der Töne ♭ oder ♮, um die es sich handelt, sondern *Es*. Aber auch hier schon beweist er die Voreiligkeit der Emendation damit, dass man doch erst versuchen müsse, einen modus zu finden, in der die Melodie ohne Emendation *tota consona* bestehen kann. Und dann, als er einen solchen gefunden hat, bekräftigt er es mit den Worten: *regulariter in eo stare probabis*. Und bei der nun aus diesem einzelnen Fall abgeleiteten Vorschrift, nicht darauf los zu emendiren, spricht er die Mahnung aus: *de regulari veritate curet*. An diese fortlaufende Gedankenreihe, durch die sich als das gemeinsam bindende die regularitas hindurch zieht, reiht sich nun in unmittelbarer Folge als neues und letztes, gewissermaassen als Schlussglied unser Satz. Hier spricht er von den Melodien, die in keinem der modi — natürlich doch seiner modi — *totae consonae* sind, für die kein modus vorhanden ist, in dem sie können *regulariter stare*. Diese sollen emendirt werden in dem modus, von dem sie am wenigsten abweichen. — Man kann sich der Schlussfolgerung nicht erwehren, dass zu diesen Melodien auch solche gehören, die keine andere Abweichung von dem modus haben, als den modus-widrigen Gebrauch der Töne ♭ und ♮. Denn

auch sie sind in ihrem modus nicht *totae consonae*, auch sie können in ihm nicht *regulariter stare*.

Man sieht, in den streng durchgeführten und abgeschlossenen Bau, den Oddo in seinem System aufrichtet, fügen sich diese Melodien nicht ein. Sie gehören zu den irregulären *falsi cantus*. Oder aber, wenn er sie nicht darunter begriffe, wenn er ihnen stillschweigend einen Platz unter den regulären Gesängen gewährte und sie, gewissermaassen ein Auge zudrückend, als nicht emendationsbedürftig durchschlüpfen liesse, würde er sich damit seinen eigenen Bau zerstören. Er würde damit sein System durchlöchern, das er doch sonst so starr aufrecht erhält.

Vor die Alternative dieser beiden Annahmen ist man gestellt. Wenn man aber einfach und ohne eigene Nebengedanken den Spuren Oddos und der Entwickelung seiner Gedanken Schritt für Schritt folgt, so wird man sich zu der ersten von beiden, die die Emendation jener Gesänge fordert, bekennen müssen. Nur das für uns geradezu Unbegreifliche eines solchen Vorgangs, die der vorauf-gegangenen Zeit vollständig widersprechende, absolut neue Auffassung der Dinge, auf der er beruht, und die ungeheure Tragweite dieser Emendation schreckt uns ab, sie unbedingt zu glauben. Doch vergesse man dabei nicht, was über die Lage der Dinge, denen Oddo sich gegenüber befand, und über seine Art schon oben bemerkt wurde.

Es handelt sich für ihn darum, sich mit seinem System durch das an Widersprüchen so reiche, schon allein wegen des Gebrauches von ♭ und ♮ so verwirrende Material der überlieferten Gesänge einen der Wege zu bahnen. Seine Ansichten, die dabei zu Tage treten, sind durchaus subjectiv. Bei allem Bestreben, Beobachtungen aus der Praxis zu ziehen und sie für die Praxis zu verwerthen, beherrscht ihn doch ein unverkennbarer Formalismus. Diese so gearteten und vereinzelt dastehenden Ansichten von dem Bau der Tonleitern und von der Anomalie der Gesänge, die ♭ und ♮ nach seiner Meinung in modus-widriger Weise benutzen, konnten einen Mann, wie er uns aus dem Dialogus entgegentritt, schliesslich auch zu der radicalen Ansicht treiben, dass solche Gesänge emendationsbedürftig sind. Und nachdem wir anderswo doch auch sehr merkwürdige Emendationen in Theorie und Praxis gesehen und die höchst formalistische Begründung der Verwerflichkeit des Tones *Fis* und der deswegen nöthigen Emendation bei Cotto kennen gelernt haben, wird sich die gänzliche Unmöglichkeit von Oddos Emendation immerhin nicht un-

bedingt behaupten lassen. Freilich was bei Cotto der Ton *Fis* erfuhr, müsste sich bei Oddo der Ton ♭, ja auch ♮ gefallen lassen — beides Töne von allgemein anerkannter Gültigkeit —, wenn sie in modus-widriger Weise auftraten. Und bei Guido von Arezzo findet sich ein bereits früher (S. 136, oben) angedeuteter Vorgang, der dem Oddos viel näher steht.

Was wohl Oddo als das störende empfunden haben mag, wenn er in einer Melodie beide Töne oder auch nur einen von ihnen in modus-widriger Art verwendet hörte? War es bloss die Empfindung, dass dadurch die Tonart-Vorstellung des Hörers verwirrt wurde? Oder war es das chromatische Element, das eigentlich doch in dem gleichzeitigen Gebrauch von ♭ und ♮ und auch in der dem modus entgegengesetzten Anwendung eines dieser Töne vorhanden ist, und das er missbilligte? Wir vermögen es, wenigstens vorläufig, nicht zu sagen. Wir können auch nicht entscheiden, ob nicht noch andere Gründe ihn zu seinen systematisirenden Ansichten gebracht haben.

Die ganze Angelegenheit ist noch nicht abgeschlossen und liegt noch im Dunkel. Jedenfalls gehört sie in das Capitel von der chromatischen Alteration hinein und wird mit den anderen Erscheinungen auf diesem Gebiete in Zusammenhang zu bringen sein. Schon deshalb, aber auch zugleich wegen ihrer grossen Bedeutung für andere wichtige Dinge, die freilich wieder aufs engste mit unserem Gegenstand verbunden sind, bedurfte sie einer so ausführlichen Besprechung.

Müssen diese Fragen auch noch unentschieden bleiben, so können wir nun einen sicheren Schritt machen, der uns wieder auf die eigentlichen chromatischen Töne wie *Es* und *Fis* führt. Falls nämlich Oddo seiner Emendation die Gesänge, denen keine andere Unregelmässigkeit als der modus-widrige Gebrauch von ♭ und ♮ anhaftet, wirklich unterworfen haben will, so kann er unter den der Emendation bedürftigen Melodien nicht bloss diese meinen. Er muss mit seinen Worten *Quodsi nulli tono placet* auch solche treffen wollen, in denen allgemein als chromatisch alterirt angesehene Töne vorkommen.

Das geht aus verschiedenen Gründen hervor. Schon nach der Art des Ausdrucks muss Oddo mit diesen Worten in noch anderer und in mannigfacherer Weise abweichendes umfasst haben, als bloss jene in Bezug auf ♭ und ♮ unregelmässigen Gesänge. Er spricht in einem viel zu allgemeinen Sinne, um nur diese im Auge zu haben. Diese können ja nur in demselben modus, in dem sie stehen, und von dem

sie jene Abweichung haben, durch Emendation davon befreit werden (siehe S. 249). Bei jedem Versuch, sie in einen anderen modus zu bringen und sie da zu emendiren, würden neue oder gar mehr Abweichungen von diesem als von dem ursprünglichen zu Tage treten und zu überwinden sein. Hätte Oddo also nur diese Gesänge treffen wollen, so hätte er nur zu sagen gebraucht, man möge den Gesang emendiren, um ihn von dem modus-widrigen Ton (♭ oder ♮) zu befreien. Er sagt aber ausdrücklich: Man suche und wähle für den zu emendirenden Gesang den modus, von dem er möglichst wenig abweicht, d. h. doch auch, unter Umständen einen anderen als den ursprünglichen modus, nämlich einen solchen, von dem er weniger abweicht als von diesem. Oddo hat sich eben deshalb so allgemein ausgedrückt, um damit alle Unregelmässigkeiten zusammenfassen zu können.

Sodann war vorher von dem Ton *Es* die Rede, der in der Antiph. *Domine, qui operati sunt* vorhanden ist, wenn man sie im 6. modus singt, und der verschwindet, sobald sie in den 8. modus verlegt wird. Von diesem besonderen Fall aus gelangt Oddo zu der Emendation im Allgemeinen, die er in unserer Stelle zur Sprache bringt. Wenn er hier davon ausgeht, dass das, was mit jener Antiphon gelang, nämlich eine Melodie ohne jede Aenderung einfach durch Versetzung in einen anderen modus von allem leiterfremden zu befreien, bei anderen Gesängen keinen Erfolg hat, wenn es für sie also keinen modus giebt, in dem sie ganz ohne Abweichung von ihm aufgehen, und wenn Oddo sie nun in dem modus unterbringen lässt, von dem sie am wenigsten abweichendes haben, und hier nicht bloss untergebracht, sondern auch emendirt wissen will — wäre es möglich, dass er bei dieser Anweisung, die doch alles, was die ihm vorliegenden Gesänge an Unregelmässigkeiten solcher Art haben mochten, umfassen, und durch deren Ausführung alles das beseitigt werden soll, mit einem Male die eigentlichen chromatischen Töne wie *Es* aus dem Auge verloren hätte?

Und dass Oddo unter den vom modus abweichenden Tönen, derentwegen eine Emendation nöthig wird, auch das chromatische *Fis* kennt und meint, können wir zwar von vornherein annehmen. Er giebt uns aber auch einen bestimmten Beweis in die Hand, indem er (261 a, Z. 2 ff.) unter den Beispielen für die verschiedenen Anfangstöne der Melodien des 4. modus auch drei Antiphonen der bekannten, oben (S. 89 ff.) besprochenen Gruppe nennt. Und ich bemerke, dass, wenn die Handschriften des Dialogus in den für die einzelnen modi gegebenen Beispielen bisweilen abweichen, diese Antiphonen sich in

den weiter unten bezeichneten Handschriften wiederfinden (auch in der Wiedergabe dieser Stelle bei Joh. de Muris, in dessen Speculum musicae, Coussemaker II, sind 256b, Z. 7 v. u. f. zwei von ihnen genannt). Die Anfangstöne: *D* für *Benedicta tu*, *E* für *Gaude Maria*, *G* für *O mors*, lassen, wie früher (S. 90) schon gesagt, keinen Zweifel, dass Oddo sich die Melodie, die diesen Antiphonen zu Grunde liegt, auf dem ursprünglichen Grundton der Tonart, der finalis *E*, vorstellt. Der ganze Ton über der finalis, den die Melodie, wie sie Oddo zu Ohren gekommen sein muss, in ihrer Mitte hat, ist eben das chromatische *Fis*. Und ihn muss er durch Emendation — welcher Art ist natürlich nicht zu sagen — beseitigt haben.

Eine zweite wichtige Thatsache folgt aus jener Angabe Oddos. Er hat die besagte Melodie nicht, wie wir es bei Berno fanden, und wie es dann vielfach gehalten wurde, nach dem Grundton *a* um eine Quarte nach oben transponirt, wo sie für das *Fis* den Ton ♭ als Stellvertreter finden würde. Und wenn man selbst annehmen möchte, er hätte es dem *Fis* zu Liebe thun wollen, so wird man einsehen, dass er es von seinem Standpunkte aus nicht gekonnt hätte. Die Oddo überlieferte Melodie benutzt nämlich nicht weit vor jenem *Fis* die 5. Stufe über dem Grundton, in der Antiph. *Benedicta tu* z. B. auf der ersten Silbe von *mulieribus*. Ueber der finalis *E* als ihrem Grundton ist das der Ton ♮. Dieser Ton aber widerspricht, wie wir wissen, Oddos Tonleiter des 4. modus. Oddo verlangt ja als 5. Stufe über dessen finalis die verminderte Quinte ♭. Und bei der Transposition nach *a* als Grundton wäre dieser ihm als constitutiv geltende Ton überhaupt nicht nachzubilden gewesen. Wie Oddo die Emendation der Melodie, die für ihn zwei dem modus widersprechende Töne benutzte, eingerichtet, darüber können wir vor der Hand nichts wissen. Aber man ist versucht zu glauben, dass er die Melodie auf *E* belassen hätte, weil hier doch die Möglichkeit besteht, ihr das für seinen 4. modus constitutive ♭ zu geben. Und man möchte vielleicht schliessen, er würde um des *Fis* willen die Transposition unternommen haben, wenn nicht die Complication mit dem anderen modus-widrigen Ton, der Quinte, sich dem widersetzte. Das wäre aber falsch. Es handelt sich hier nicht bloss um einen einzelnen besonderen Fall, der für Oddo die Transposition unmöglich machte. Sondern er kennt und will überhaupt keine Transposition, weder in die höhere Quinte, noch in die höhere Quarte, um die chromatischen Töne *Es* neben *E* durch ♭ neben ♮ und *Fis* neben *F* durch ♮ neben ♭ zum Ausdruck zu bringen.

Es ist schon auffallend, dass er sie nirgends erwähnt, wo die Gelegenheit dazu vorhanden wäre, weder in der ganzen Stelle, die von Melodien mit leiterfremden Tönen und deren Emendation handelt, noch da, wo er die modale Qualität sämmtlicher Tonleitertöne auseinandersetzt (263b, letzt. Abs. ff.) und dabei eben den um eine Quarte oder Quinte nach unten und oben von den finales *D*, *E*, *F*, *G* entfernten Tönen je nachdem die gleichen Modalitäten wie diesen zuspricht. Aber bei näherem Zusehen wird man erkennen, dass Oddo die Transposition dem Chroma zu Liebe, selbst wenn er sie gekannt hätte, verwerfen muss. Wie konnte er, dem die Gleichzeitigkeit von ♭ und ♮ als eine irreguläre Erscheinung in den Melodien gilt, diese Transposition ausüben und empfehlen, die ja gerade nur durch diese Gleichzeitigkeit berufen ist, chromatische Töne neben ihren diatonischen Stufen auszudrücken? Was sich uns an jener Antiphonenmelodie des 4. modus zeigt, ist also kein vereinzelter Vorfall, sondern die Folge von Oddos gesammter Anschauung. Melodien, die chromatische Töne enthalten, werden nicht transponirt, um sie ihnen zu bewahren, sondern sie werden, falls sie nicht, wie die Antiph. *Domine, qui operati sunt*, schon allein durch modus-Wechsel gänzlich zu regulären werden können, emendirt, um sie von ihnen zu befreien, und, wenn es ihm für diesen Zweck angemessen erscheint, in einen anderen modus gebracht. Hier sollen die ihrem ursprünglichen modus zuwiderlaufenden Töne möglichst zu solchen werden, welche dem neuen modus gemäss sind. Soweit die Melodien aber auch in diesem nicht aufgehen, werden sie gebessert, d. h. sie werden durch Emendation von allem leiterfremden befreit.

Von der Art und der Methode der Emendation, insbesondere auch, wie Oddo bei der Wahl des neuen modus verfahren wissen will, näheres zu erfahren wäre im höchsten Maasse wünschenswerth. Er spricht sich darüber aber gar nicht aus. Das sind eben Dinge, die denen, zu denen Oddo spricht, bekannt und geläufig waren. Er giebt und will nur allgemeine Directiven geben. Und so begnügt er sich auch in dem weiter folgenden Satz (256b, letzte Z. ff. *Atque hoc observari debet* etc.) mit der Angabe von zwei weiteren Gesichtspunkten, unter denen die Emendation auszuführen ist, und von denen nachher noch die Rede sein wird.

So wird man natürlich auch hier nach Ausbeute suchen bei den knappen Mittheilungen, die Oddo unter den formulae tonorum über die als Beispiele gegebenen Gesänge macht. Und in der That trifft man hier auf einige auffällige Erscheinungen. Besonderheiten, die

sich im Verhältniss zu der ganzen sonstigen Tradition an dem von Oddo angegebenen modus und Anfangston der Melodien zeigen. Für den, der die strenge und consequente Art des Autors kennen gelernt hat, liegt es natürlich nahe, in ihnen das Product von Emendationen in einem anderen modus, um sie hier von leiterfremden Tönen zu befreien, zu suchen. Ich habe die einzelnen Fälle an der Hand der überlieferten Melodien mit ihren Modificationen, sowie der Tonare und sonstiger schriftstellerischer Notizen einer manchmal recht langwierigen Prüfung unterzogen. Auch habe ich die in dem Cod. 1923 der Trierer Stadtbibliothek, der unter den übrigens meist mit Notenbuchstaben versehenen Beispielen manches von Gerbert abweichende enthält (nach der Wiedergabe P. Bohns in den Monatsheften für Musikgeschichte 1880, S. 40 ff.), und die in der Admonter Handschrift (Gerbert I, 263, Anm. b) angeführten Gesänge berücksichtigt. Aber es ist, zur Zeit wenigstens, unmöglich, Schlüsse daraus zu ziehen oder auch nur Vermuthungen mit einiger Berechtigung aufzustellen. Besonders erschwert wird das durch die Beschaffenheit der die Melodien überliefernden Quellen in Bezug auf die Töne ♭ und ♮. Die Gesangbücher, alte und neue, zeigen hierin oft zum Theil sehr erhebliche Unterschiede, und vielfach müsste bei den alten, geschriebenen und auch gedruckten, überhaupt erst festgestellt werden, welcher von beiden Tönen gemeint ist. Gerade aber diese Doppel-Gestaltigkeit der Tonstufe spielt, wie aus allem gesagten hervorgeht, in der ganzen Angelegenheit eine Hauptrolle. Ferner ist es, nach den in den beiden genannten Handschriften vorhandenen Varianten zu urtheilen, die sich bei anderen Exemplaren des Dialogus voraussichtlich noch vermehren möchten (man vergleiche die Beispiele in der Wiedergabe bei Joh. de Muris, Coussemaker II, 253a ff.), für eine Anzahl der angeführten Gesänge noch zweifelhaft, was auf Oddo zurückgeht, und was später beim Abschreiben nach eigenem Gutdünken eingefügt worden ist. So habe ich es denn unterlassen, die von mir angestellten Versuche, aus diesen Beispielen Folgerungen zu ziehen, mitzutheilen, die doch nur eine Kette unerwiesener Conjecturen wären.

Hingegen muss zu den auffallenden Erscheinungen, die sich aus diesen Mittheilungen Oddos über die Melodien ergeben, eines mit aller Bestimmtheit bemerkt werden. Was daran im Augenblick unbegreiflich, unmotivirt und zum Theil auch widerspruchsvoll erscheint, dürfen wir nicht einfach als blinde Willkür ausgeben. Wir kennen eben den einheitlichen Gesichtspunkt Oddos nicht, unter dem wir die

verschiedene Behandlungsweise als den Ausfluss derselben Anschauung verstehen und als motivirt begreifen könnten. Und ohne uns ein Bild von der Gestalt der Gesänge machen zu können, wie sie Oddo bei seinen knappen Mittheilungen über ihren modus und ihren Anfangston im Auge hatte, können wir nach diesen allein die Dinge nicht beurtheilen. Aber bei aller Subjectivität ist Oddo ein viel zu consequenter Systematiker, als dass man annehmen könne, er handle ohne Grund. Vielmehr muss man annehmen, dass, was uns zunächst als bloss sonderbar und widersprechend erscheint, aufs engste mit seiner Gesammtauffassung zusammenhängt.

In dieser Gesammtauffassung wirkt aber bei Oddos Urtheil über die Tonalität der Gesänge noch ein wichtiges Moment mit. Dass er bei den Emendationen den modus der Melodien unter Umständen geändert haben will, um Töne, die in dem ursprünglichen modus leiterfremd sind, zu leitereigenen des neuen zu machen, haben wir früher gesehen. Das ist ihm ja ein wichtiger Punkt in der ganzen Emendations-Angelegenheit. Aber neben diesem Vorgang, vermöge dessen die Tonart eines Gesanges eventuell gegen eine andere vertauscht wird, können solchen Tonarten-Wechsel, wie man sich aus früher (S. 49) gesagtem erinnern möge, und wie man auch inzwischen erfahren hat, mancherlei andere Ursachen bewirkt haben. Das gilt im allgemeinen. Das gilt auch für Oddo. Insbesondere vertritt er in Bezug auf das Verhältniss der Tonart eines Gesanges, die, wie ich hier noch besonders hervorhebe, sich in seinem Schlusston ausspricht, zu dem Inneren der Melodie eine Anschauung, deren praktische Anwendung solche Aenderung der Gesangs-Tonart zur Folge haben konnte, ja musste.

Er sagt an der schon früher (S. 153) erwähnten Stelle (257b, Z. 5 v. u. ff.):

Plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminat, debere finiri magistri tradunt, ne, si in alia aliqua voce plures distinctiones quam in ipsa fiant [finiant?], in eandem quoque et cantum finiri expetant et a modo, in quo fuerat (Gerbert hat *fuerant*), *mutari compellant. Ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currunt.*

Die Mehrzahl der Distinctionen, der Hauptabschnitte einer Melodie, soll also, wie Oddo nach der Autorität der Meister lehrt, mit dem Grund- und Schlusston des Gesanges endigen. Wer diese Meister sein mögen, und was man vor Oddos Zeit in dieser Beziehung lehrt, soll in einer späteren Arbeit zur Sprache kommen. Im Augen-

blick ist für uns das wichtige die Schlussfolgerung, die Oddo nun zieht. Das muss so sein, heisst es weiter, damit nicht, wenn mit einem anderen als dem Schlusston des Gesanges die Mehrzahl der Distinctionen ausgeht, diese verlangen, dass der Gesang mit demselben Ton endigt wie sie selbst und ihn treiben, die Tonart, in der er stand, zu ändern. Denn schliesslich gehört der Gesang eigentlich doch der Tonart an, in der die Mehrzahl seiner Distinctionen schliesst.

In einer Beziehung bedürfen Oddos Worte keiner weiteren Erörterung. Es ist an sich klar, was er im Auge hat, und was nach seiner Meinung zur Vollkommenheit eines Gesanges gehört: die Herrschaft des Schluss- und Grundtons und mit ihr die Herrschaft der Grundtonart des Gesanges während des ganzen Verlaufes der Melodie, damit sie ein durch die überall ausgeprägte Tonalität zusammengehaltenes einheitliches Ganzes sei. Und wo diese Einheitlichkeit nicht vorhanden ist, wo die Distinctionsschlüsse einen anderen Ton mehr in den Vordergrund stellen als den Schlusston des Gesanges, der ja die Tonart bestimmt, da stellt sich das Verlangen nach einer Aenderung im Sinne dieser Einheitlichkeit ein. Nun könnte diese Aenderung auch die fraglichen Distinctionsschlüsse treffen sollen, so dass sie in die Tonart, die sich in dem Schlusston der Melodie ausspricht, umzuwandeln wären. Oddo meint aber das umgekehrte. Die Tonart des Gesanges, d. h. sein Schluss, soll sich der Majorität der Distinctionsschlüsse fügen. Der Schluss und damit die Tonart des Gesanges soll geändert werden in die Tonart, die sich in dem im Vordergrund stehenden Schlusston der Distinctionen ausspricht.*)

*) Ich bemerke, dass man nicht umhin könnte, die Aenderung in dem ersten Sinne gelten zu lassen, wenn man das *fuerant* des Gerbertschen Textes beibehielte. Gleichwohl habe ich nach reiflicher Ueberlegung ausgesprochen, dass Oddos Meinung nach der entgegengesetzten Richtung geht, und aus *fuerant* demgemäss *fuerat* gemacht. Der Aenderung im ersten Sinn widersetzt sich die Formulirung, die Oddo der Forderung nach einer Aenderung giebt, sowie auch der Gedankengang, der auf sie führt, und dann auch der Satz *Ad eum denique modum* etc. In ihm ist eine so starke Herrschaft der Distinctionsschlüsse in Sachen der Tonalität ausgesprochen, dass man sich gezwungen sieht, ihnen, wenn sie in der Majorität mit ihrer eigenen Tonart gegen die Tonart des Gesang-Schlusses zeugen, in dem um die Tonart im Interesse der Einheitlichkeit geführten Kampf in Oddos Sinn die Majorisirung des Gesang-Schlusses und seiner Tonart zuzuerkennen. Und so befremdend der Vorgang auch erscheinen mag, die Tradition der Gesänge lehrt, wie häufig, aus welchem Grunde auch immer, der Schluss eines Gesanges aus einer Tonart in eine andere geändert worden ist. Und wie das folgende zeigt, ist es gerade die Vorsicht, die uns veranlasst, jene Majorisirung mit Nachdruck zu vertreten.

Das ist eine in jeder Beziehung ausserordentlich bedeutsame Aeusserung. Sie ist es überhaupt für die ganze Tonalitäts-Angelegenheit und besonders für die Frage nach dem so mannigfachen Wie und Warum der Veränderungen, die sich im Laufe der Zeiten an den Tonarten der Gesänge vollzogen haben. Sie vervollständigt uns auch das Gesammtbild Oddos als eines Mannes, der an Stelle der vielgestaltigen, auch das entlegene und fremde aufsuchenden Bildungen eine klare Einheitlichkeit, ja so zu sagen eine systematisch straffe Ordnung für das Wesen eines vollkommenen Gesanges hält.

Namentlich aber hat Oddos Aeusserung auf dem Gebiet der chromatischen Alteration die Bedeutung einer Einschränkung. Denn man sieht, wie nach seinem Sinne auch ohne das Vorhandensein und ohne die Reinigung von leiterfremden Tönen die Tonart eines Gesanges nur mit Rücksicht auf seine innere Structur geändert werden konnte. Man muss sich also hüten, die modalen Aenderungen, die Oddo in zwei ganz verschiedenen Zusammenhängen zwei ganz verschiedenen Ursachen zuschreibt, einfach immer nur als Folge der Beseitigung von leiterfremden Tönen anzusehen. Und die Aufgabe, den von Oddo gewollten Emendationen nachzugehen, wird hierdurch noch complicirter.

Andererseits ist es durchaus möglich, dass beides, was jedes für sich von Oddo als Ursache modaler Aenderungen bezeichnet wird, nun auch zusammenwirken und zusammenlaufen kann. Und hierbei möge man sich des Bildes erinnern, das wir (S. 152 ff.) von der Entstehung der Version der Comm. *De fructu operum* im Strassburger Graduale entworfen und wahrscheinlich zu machen versucht haben. Und ebenso der Fassung, die dasselbe Buch dem Offertor. *In die solemnitatis vestrae*, wie wir meinten, in dem gleichen Sinne giebt (siehe S. 226 f.). Durch die Beseitigung alterirter leiterfremder Töne, wie ich sie, anstatt sie schlechtweg als chromatische zu bezeichnen, besonders auch hier nennen will, um darin gegebenenfalls auch die Töne ♭ und ♮, je nachdem sie Oddos modi zuwiderlaufen, einschliessen zu können, mochten, wie dort, im Inneren der Melodie, in den Distinctionsschlüssen, Veränderungen tonaler Art entstehen, die schliesslich die Wirkung ausübten, den Gesang aus seiner ursprünglichen in die nunmehr angemessene Tonart zu bringen, wie Oddo sagt: *cantum . . . a modo, in quo fuerat, mutari compellant.*

Die Anweisung Oddos, die zu emendirenden Melodien bei ihrer Reinigung von leiterfremden Tönen in dem modus unterzubringen, von dem sie am wenigsten abweichendes enthalten, geht, wenn man

die Emendation und die dabei vorfallende modale Aenderung überhaupt billigen kann, von einem ganz richtigen Standpunkt aus. Sie sollen von ihrer ursprünglichen Fassung, die sie, behaftet mit den leiterfremden Tönen, haben, möglichst viel behalten und möglichst wenig verlieren. Nun giebt er am Schluss seiner Emendations-Lehre (256b, letzte Zeile ff.) noch eine Vorschrift, wie bei der nun doch einmal nothwendigen Aenderung zu verfahren ist:

Atque hoc observari debet, ut emendatus cantus aut decentius sonet aut a priori similitudine parum discrepet.

Diese Worte machen einige Schwierigkeit und könnten in verschiedener Weise gedeutet werden. Eine dieser Deutungen aber ist ausgeschlossen. Die Vorschrift Oddos kann nicht lauten, wie es der Fall ist, wenn man die beiden durch *aut — aut* eingeführten Satzglieder als einander ausschliessende einfach neben einander stellt: der emendirte Gesang soll entweder besser klingen, oder er soll von seiner ursprünglichen Gestalt nur wenig abweichen. Dieses Entweder — Oder ist eine pure Unmöglichkeit. Das würde ja heissen: nur wenn man den emendirten Gesang nicht besser klingend gestalten kann, soll man seine ursprüngliche Gestalt schonen; im anderen Fall ist das nicht nöthig. Hier fehlt ja jede innere Beziehung zwischen den beiden Alternativen, und die Wahl zwischen beiden wäre ja ein geradezu unglaubliches Verhalten, dessen Empfehlung man einem ernsten Mann doch nicht zutrauen kann. Die beiden Dinge müssen in einer inneren Beziehung zu einander stehen, und was Oddo hier sagt, muss doch auch mit seiner sonstigen Anschauung in diesen Angelegenheiten im Einklang stehen. Man muss also in Oddos Worten einen anderen Sinn suchen. Und den findet man, wenn man in ihnen folgende Bedeutung sieht: entweder soll der emendirte Gesang besser klingen, d. h. womöglich noch besser als in seiner ursprünglichen Gestalt, oder er soll von dieser ursprünglichen Gestalt nur wenig abweichen, d. h. nun, sie in Bezug auf den guten Klang wenigstens so viel als möglich erreichen, und zwar dadurch, dass er möglichst wenig von ihr abweicht.

Das kommt im Grunde genommen darauf hinaus, dass beides, der gute Klang und die möglichst geringe Abweichung von der ursprünglichen Gestalt zugleich beachtet werden soll. Denn bei der Beobachtung jener Vorschrift in der Praxis käme es doch immer darauf an, zwischen diesen beiden Momenten abzuwägen. Und Oddo lässt ja auch schon früher, gleich bei der An-

gelegenheit der Antiph. *Domine, qui operati sunt* den Gebrauch, d. i. die traditionelle, ursprüngliche Gestalt, und den guten Klang mit einander als zwei sein Urtheil bestimmende Dinge hervortreten, die dann überhaupt in seinem Verhalten gegenüber den überlieferten Gesängen eine bestimmende Rolle spielen, und die sie daher auch in allen Fragen der Emendation spielen müssen. Und wie stark betont er dabei den voreiligen Emendatoren gegenüber, die sich durch die Aehnlichkeit mit anderen Gesängen verleiten lassen, die Sorge um die eigene ursprüngliche Gestalt des Gesanges. Ebenso spricht sich deren Schonung, wie wir kurz vorher bemerkten, in der Anweisung über die bei der berechtigten Emendation zu treffende Wahl des modus aus. Wie könnte also Oddo, wenn er auf den guten Klang der emendirten Melodie auch das grösste Gewicht legt, dabei vergessen, die überlieferte ursprüngliche Gestalt möglichst zu erhalten, was auch ohnehin eine starke Zumuthung wäre?

So ergiebt sich dieses, was aus Oddos Worten auch direct herauszulesen wäre, wenn man das *aut — aut* in dem ungewöhnlichen Sinn von einestheils — anderntheils gelten lassen möchte:

Es sind zwei Dinge, die Oddo beachtet wissen will: der emendirte Gesang soll in seiner neuen Gestalt einestheils so gut wie möglich klingen, und er soll anderntheils bei aller Aenderung so wenig wie möglich von seiner ursprünglichen Gestalt abweichen. Durch beides zu gleicher Zeit soll sich der Emendator leiten lassen. Bei Beachtung des einen kann leicht das andere hintangesetzt werden. Jedes von ihnen ist gewissermaassen ein Pol, der die Tendenz hat, bei der Emendation das Interesse an sich zu ziehen. Dieses soll aber in der Mitte zwischen beiden bleiben. Es handelt sich also um einen Compromiss im künstlerischen Sinne.

Leider hat Oddo uns auch nicht ein einziges Musterbeispiel hinterlassen. Wir würden, wenn es geschehen wäre, nicht nur die Methode seiner Emendation kennen, wie wir durch Cotto solche Kenntniss gewonnen haben, die uns unschätzbare Dienste leistet. Wir würden nicht bloss die Gestalt, in der die von Oddo der Emendation unterworfene Melodie auf ihn gekommen ist, besitzen und beobachten können, wie nah oder wie weit sich von ihr die neue Gestalt entfernt, mit welchem Grad von Gewalt, die ihr doch immer angethan wird, sich Oddo also einverstanden erklärt. Wir würden auch einen Einblick gewinnen in Oddos künstlerisches Urtheil darüber, was nun sogut wie möglich klingt.

Gleichwohl verlangt, auch ohne dass wir von diesen Dingen Kenntniss haben, die Bedeutung des Gegenstandes — des Vorhandenseins chromatischer Töne in den Melodien und ihrer Beseitigung —, die naheliegenden Fragen zu stellen und die Richtung anzugeben, in der die Antwort liegen könnte.

Was meint Oddo damit, dass der Gesang in seiner neuen Gestalt so gut wie möglich klingen soll? Was klingt für Oddo gut? Das Urtheil über diese Eigenschaft einer Melodie ist ja doch ein subjectives Geschmacks-Urtheil, das dem Einzelnen und der Zeit angehört. Was gäbe man darum, wenn man etwas davon wüsste. Worüber sich aber etwas sagen lässt, das sind die Dinge und Vorgänge selbst, die der subjectiven Beurtheilung unterworfen sind. Und das ist etwa dieses: Die bei der Emendation vorgenommene Aenderung, auch wenn sie nur den einzelnen leiterfremden Ton betreffen sollte, zieht doch auch die Umgebung in Mitleidenschaft. Man kann ja eigentlich niemals einen einzelnen Ton verändern, da die Melodie nicht aus einzelnen Tönen, sondern aus der Verknüpfung von Tonbeziehungen, d. h. von Intervallen besteht. Man verändert mit dem einzelnen Ton immer zugleich seine Beziehungen zu den unmittelbar angrenzenden Tönen. Und nicht blos diese, sondern in mittelbarer Weise auch die Beziehungen zu dem ganzen Toncomplex, in dem er steht, und dadurch unter Umständen sogar dessen ursprüngliche Bedeutung. Es sind also Unzuträglichkeiten mannigfacher Art, die durch einzelne geänderte Töne geschehen oder vermieden werden können: schlechte Intervalle, unmelodische Wendungen, Störungen des Ganges der Melodie. Namentlich aber ist eines ins Auge zu fassen. Wenn die Emendation darüber hinausgeht, den einzelnen leiterfremden Ton zu beseitigen und ihn durch einen anderen zu ersetzen, wenn die wie auch immer geartete Aenderung einen grösseren Complex ergreift, so werden die Nähte, die ihn mit dem vorangehenden und folgenden zusammenhalten, zerrissen, und es müssen neue zweckmässige Verbindungen geschaffen werden. Das sind die Dinge, die wir bei den früher vorgeführten Emendationen zu beobachten Gelegenheit hatten, und die ich dem Leser nur wieder ins Gedächtniss zurückzurufen brauche, um eine Beziehung zwischen jenen Emendationen und Oddos Anweisung *ut emendatus cantus decentius sonet* herzustellen. Die Thätigkeit des Emendators soll kein blosses Flickwerk sein, sondern eine unter künstlerischen Gesichtspunkten ausgeführte Arbeit. Das sagt uns Oddos Wort. Unter welchen Gesichtspunkten aber die genannten

Dinge beurtheilt und behandelt wurden, gewissermaassen das Ideal der Emendation müssen wir erst kennen lernen.

Auch über die Aehnlichkeit, die der emendirte Gesang mit seiner ursprünglichen Gestalt behalten soll, konnte das Urtheil verschieden sein, aber doch innerhalb gewisser Grenzen und vor allem, ohne dass der Geschmack dabei im Spiele ist. Hier kann man denn auch mit einiger Sicherheit die Frage beantworten, wie es mit der Behandlung der leiterfremden Töne stehen müsste, damit die ursprüngliche Gestalt möglichst wenig leidet. Wenigstens im negativen Sinn. Oddo kann den leiterfremden Ton keinenfalls nur durch das einfache Radikalmittel beseitigt wissen wollen, dass man statt seiner den diatonischen, nicht alterirten derselben Tonstufe setzt, also *E* statt *Es*, *F* statt *Fis*, und von den Tönen ♭ und ♮ statt des einen den andern, je nachdem der eine dieser letzteren in Oddos Sinn als leiterfremd und alterirt, der andere dann, den ich der Kürze halber mit unter die Bezeichnung des diatonischen fasse, als nicht alterirt gilt. Wenn Oddo nur das im Auge gehabt hätte, würde er es doch ganz anders ausgedrückt haben. Ein solches Verfahren könnte er auch nicht eine Emendation nennen, über deren gute Wirkung der Geschmack zu wachen habe. Und die Vertauschung des alterirten mit dem diatonischen Ton müsste doch in vielen Fällen eine von Hause aus gute Wirkung in eine üble verwandeln. Aber auch das Gebot der möglichsten Aehnlichkeit mit dem ursprünglichen Gesang schliesst diese Vertauschung geradezu aus. Denn nichts verändert in dieser Richtung vielleicht mehr den Eindruck und die Wirkung einer Melodiewendung, als wenn anstatt eines halben ein ganzer Ton, anstatt einer kleinen eine grosse Terz und anderes derart gesungen wird. Und darauf käme es doch hinaus bei dem Ersatz des alterirten durch den diatonischen Ton. Im Grunde genommen beruht die Wirkung eines alterirten Tones auf der in der Lage der halben und der ganzen Töne der Tonleiter durch ihn eingetretenen Veränderung, die in allen Intervallen und in allen Stellen, wo er erscheint, zur Empfindung kommt. So empfinden nicht bloss wir. Auch jene Zeit ist sich vollkommen über die Bedeutung der Lage der halben und ganzen Töne zu einander klar, wie denn z. B. wie manche andere auch Oddo ausspricht, dass diese Lage das entscheidende für die Tonart-Empfindung ist. Also die Emendation, die Oddo meint, kommt so leichten Kaufes nicht fort, obzwar wir Aufzeichnungen begegnet sind, die, wie der Vergleich mit anderen zeigt, in einer ganzen Melodie einfach das *Es* durch *E* (= ♭ durch

♭ in der Transpositions-Lage) ersetzen, wie z. B. die Versionen der Comm. *De fructu operum* in den Gradd. Pothier und Reims (siehe S. 55), und obwohl wir bei Cotto (siehe S. 97 unten ad a) die entsprechende Procedur mit dem Ton *Fis* bei jenen Antiphonen des 4. modus gefunden haben.

Den leiterfremden Tönen gegenüber ist Oddo zwar, wie auch sonst, ein Purist. Aber er ist nicht so blind, dass er nun alles, was mit ihrer Hülfe zu Stande kommt, über den Haufen wirft. Er lässt vor allem auch das Ohr urtheilen und giebt dem Klang der Melodien, wie sie in hergebrachter Weise gesungen werden, ihr gutes Recht. Das spricht sich in seinem ganzen Verhalten zu der Tradition aus. Das darf man auch nicht übersehen, wo er emendirend eingegriffen wissen will. Und so erkennt er mit dem Gebot möglichster Aehnlichkeit zwischen der emendirten und der gebräuchlichen Melodie diese letztere trotz ihrer leiterfremden Töne als das maassgebende Original und ihren Klang als die Richtschnur für die Emendation an.

Wenn jedoch die leiterfremden Töne ihm gleichwohl die Veranlassung zur Emendation geben, so mag der Vorgang wohl dieser sein: Diese alterirten Töne entstellen nach seiner Meinung den Gesang nicht in dem Sinne, dass sie anstatt der Intervalle, die er früher einstmals hatte, andere setzen und so aus ihm den gebräuchlichen Gesang zu etwas anderem gemacht haben, als was er ursprünglich war. Als ursprünglich gilt ihm die Gestalt des Gesanges eben mit diesen Intervallen. Und will er diese Gestalt möglichst schonen, so muss er auch diese Intervalle möglichst treu bewahren. Nicht also gegen die Intervalle selbst, die durch Alteration zu Stande kommen, wendet sich Oddos Purismus, sondern dagegen, dass sie unter Mitwirkung der Alteration gebildet sind. Wenn z. B. in einer Melodie die grosse Terz *D—Fis* vorkommt, so ist das bedenkliche nicht die grosse Terz, sondern der Umstand, dass dieses Intervall an einem Punkt der Tonleiter steht, an dem eine grosse Terz von Hause aus nicht vorhanden ist, wo sie demnach mit künstlich erhöhtem Ton gebildet werden müsste.

Eine grössere oder geringere Aehnlichkeit bei Beseitigung eines alterirten Tones kann auf verschiedene Art erreicht werden. Die grösste aber, in dem die Intervalle, die wie dieses *D—Fis* mit Hülfe der Alteration gebildet sind, ohne deren Anwendung in derselben Grösse erhalten bleiben. Und nun versuche ich die weitere Schlussfolgerung: Rückt man nur die Melodiewendung, in der z. B. jene chromatisch gebildete grosse Terz vorkommt, auf die benach-

barte tiefere Stufe, wo dieses Intervall diatonisch vorhanden ist, so kann man der Wendung, ohne einen chromatischen Ton zu brauchen, ihre grosse Terz erhalten. In dieser Art hatten wir den späteren Cotto sprechen hören (vergl. S. 102 f.) als er die Richtigstellung der Comm. *Beatus servus* behandelte. Und von hier aus ist nur ein Schritt zu der Annahme, dass Oddo unter anderen möglichen Emendationsweisen auch die uns bekannte Methode des einstufigen Hinab- oder Hinaufrückens solcher Stellen, in denen durch Alteration erhöhte oder vertiefte Töne vorkommen, im Auge hat. Der ganze Vorgang wäre also dieser: Zuerst wird für die emendationsbedürftige Melodie der modus aufgesucht, in dem überhaupt möglichst wenig geändert zu werden braucht. Der Rest, der nicht aufgeht und geändert werden muss, wird beseitigt durch dieses Emendations-Verfahren. Und in Fällen, wo diese Methode angewandt ist, bezöge sich die erste Bestimmung, dass der emendirte Gesang möglichst gut klingen soll, auf die Auswahl und die Behandlung der Stellen, wo das Hinab- oder Hinaufrücken einsetzt und wieder aufhört.

Ich bin weit entfernt davon, diese Deutung für eine Lösung der Frage zu halten, in welcher Art Oddo die leiterfremden Töne beseitigt haben will. Nicht bloss, dass ich jene Emendationsart höchstens als eines der von ihm angewandten Mittel annehmen würde. Sondern es fällt mir auch nicht einmal bei, diese selbst aus den wenigen nur andeutenden und viel zu allgemein gehaltenen Worten mit Sicherheit und folgerichtiger Nothwendigkeit erschliessen zu wollen. Nur als möglich stelle ich hin, was ich und wie ich aus diesen Worten geschlossen habe. Und zwar im Hinblick einerseits auf die von Oddo ausdrücklich hervorgehobene Rücksichtnahme auf die Aehnlichkeit, andererseits auf die reale Existenz jener Emendations-Methode, die diese Aehnlichkeit wirklich hervorbringt, und die uns durch Cotto schriftstellerisch und in der Praxis durch Melodie-Aufzeichnungen bezeugt ist.

Fassen wir in einzelne Punkte zusammen, was wir über chromatische Töne und deren Behandlung aus Oddos Bericht entnehmen können, so ist es dieses:

1. Sicher ist das Vorhandensein chromatischer Töne in den Melodien, wie sie auf ihn gekommen sind, und wie sie seiner Kritik unterzogen werden. Dabei ist ihm das Chroma als fremdartiges Wesen in den Tonarten und in den Gesängen vollständig zum Bewusstsein gekommen. Sicher ist die Benutzung der Töne ***Es*** und

Fis. Ob auch noch andere chromatische Töne in den ihm überlieferten Melodien vorhanden waren, kann ich weder bejahen noch verneinen. Ich glaubte einmal dem Ton *cis* auf die Spur gekommen zu sein. Allein bei der Unerweislichkeit, von der ich oben schon sprach, wäre es vorschnell, im bejahenden Sinn auch nur eine Vermuthung zu äussern.

2. Oddo duldet chromatische Töne nicht. Ihm, dem schon der gleichzeitige und modus-widrige Gebrauch von ♭ und ♮ anstössig ist und, wie wir vermuthen mussten, der Remedur durch Emendation bedürftig erscheint, gelten die chromatischen Töne als Wesen, die sein Ideal des Gesanges, den *regularis cantus* zerstören. Durch sie werden die Melodien zu *falsi cantus* und müssen, eventuell unter modus-Wechsel, emendirt werden. Ausgenommen hiervon sind Melodien, wie die Antiph. *Domine, qui operati sunt*, die neben dem chromatisch alterirten Ton die Stufe nicht auch in ihrer diatonischen Tonhöhe, natürlich auch nur einen der beiden auf derselben Stufe stehenden Töne ♭ und ♮, benutzen, und die ohne jede Aenderung schon durch den modus-Wechsel allein gänzlich zu regulären werden können.

Oddo ist ein principieller Gegner jedes Chromas. Er unterscheidet sich hierin von Cotto. Dieser billigt das *Es*, weil es durch die Quinten-Transposition der Melodien auf die affinalen Grundtöne ausgedrückt werden kann, er verwirft aber das *Fis*, und zwar aus dem rein formalistischen Scheingrund, weil der tetrardus den Vorzug einer solchen Versetzbarkeit nicht hat (siehe S. 84 ff.). Oddo hingegen hat sich ein streng abgeschlossenes, ihm ganz eigenes System der Tonarten geschaffen. Und darin gewährt sein rigoros puristischer Schematismus dem Chroma, welches es auch sei, überhaupt keinen Platz.

Zum Unterschied von dem Tonarten-Wechsel, der zum Zweck der Beseitigung leiterfremder Töne stattfinden mochte, sei auch hier jener andere genannt, den ohne die Existenz leiterfremder Töne nur die Rücksichtnahme auf die tonale Einheitlichkeit der Melodie in ihrem ganzen Verlauf hervorbringt, und der sich dadurch vollzieht, dass der Schluss des Gesanges zu Gunsten seines Inneren umgebildet wird. Beides kann sich aber mit einander verquicken, indem die Folgen der Beseitigung der leiterfremden Töne die Ursache der tonalen Veränderung werden.

3. Oddo kennt die Transposition zu dem Zweck, die chromatischen Töne *Es* und *Fis* durch ♭ und ♮ zum Ausdruck zu bringen, nicht, also weder die in die höhere Quinte noch die in die höhere

Quarte. Das ist von grosser Bedeutung nicht bloss für seine ganze Stellung zum Chroma, sondern für das Verhältniss zu einer späteren Zeit.

4. Neben Oddo bestehen, wie man aus seinem Bericht über die Antiph. *Domine, qui operati sunt* weiss, auch andere Anschauungen. Danach wurde von einigen diese tritus-Melodie wegen des chromatischen *Es* emendirt, überflüssiger- und voreiligerweise nach Oddos Ansicht. Aber es gab auch andere, die sie gleichfalls dieser Tonart zuwiesen und in ihr unbekümmert um das chromatische *Es* sangen, das dabei zum Vorschein kam. Sie glaubten also nicht, dieses fremden Eindringlings wegen die Melodie emendiren zu müssen, ja nicht einmal sie von ihm durch die von Oddo vorgeschlagene Versetzung in eine andere Tonart befreien zu sollen. Auch ihnen galt als Tonart des Gesanges der diatonisch reine tritus, der, wie jede andere Tonart, vom Chroma nichts weiss. Aber es stört sie nicht und nach ihrer Meinung auch nicht den Gesang, wenn in ihm der chromatische Ton erscheint. Und was sich hier in einem einzelnen Falle zeigt, muss natürlich eine allgemeine Anschauung und Uebung zur Voraussetzung haben, innerhalb deren der einzelne von Oddo berichtete Fall sich ereignet hat.

Wir erfahren also die sehr bedeutsame Thatsache zweier entgegengesetzter Strömungen zu Oddos Zeit. Die einen singen Melodien, ohne an den chromatischen Tönen, die dabei begegnen, Anstoss zu nehmen, als gehörten sie selbstverständlich mit zu den Mitteln der Melodiebildung. Die anderen, als deren Vertreter wir Oddo kennen lernen, stehen auf entgegengesetztem Standpunkt. Ihnen ist der chromatisch alterirte Ton etwas fremdes und eine Störung, und es liegt ihnen am Herzen, ihn zu beseitigen und die Melodie, wenn es nicht schon auf andere Art möglich ist, durch Emendation von ihm zu befreien.

IX.

HUCBALDs Musica enchiriadis, die älteste Schrift, die sich über chromatische Töne ausspricht. Die Frage nach ihrem Verfasser (er mag der Kürze halber HUCBALD heissen) ist noch nicht entschieden. — Die Tetrachordreihe HUCBALDs und ihre Bedeutung. — Die Abhandlung über die chromatischen Töne in den Scholien der Enchiriadis. Sie beschäftigt sich ausgesprochenermaassen mit den kirchlichen Melodien. — Die beiden Gattungen der Absonie (*absonia, dissonantia*), in denen die chromatische Alteration zu Tage tritt. — Die erste Gattung der Absonie. Der Text HUCBALDs. — Erläuterung der ersten Absonie-Gattung. — Die Solmisation HUCBALDs. — Seine Ansicht über die Wirkung der chromatischen Töne in der Melodie. Sie sind nach seiner Meinung eine ursprüngliche Eigenthümlichkeit der Melodien. — Die zweite Gattung der Absonie. — HUCBALDs vorbereitende Erklärungen dazu. — Der Text HUCBALDs und dessen Uebertragung. — Erläuterung der zweiten Absonie-Gattung. — Sie ist in unserem Sinne eine Modulation aus einer Transpositionsskala in eine andere. — Erörterung des Verhältnisses zwischen dem Transpositionsskalen-Wechsel und der Gliederung der Melodie. — Bemerkungen über die Dasian-Noten HUCBALDs. Ob er ausser *Es* und *Fis* noch andere chromatische Töne im Auge hat? — HUCBALD kennt in Folge seiner Anerkennung der chromatischen Töne weder die Emendation, um solche auszumerzen, noch die Transposition, um ihnen dadurch einen Ausdruck zu verleihen.

Die älteste Schrift, die sich über chromatische Töne und deren Gebrauch ausspricht, ist die Musica enchiriadis, die mit den dazugehörigen im Dialog zwischen Lehrer und Schüler geschriebenen Scholien des Autors selbst von Gerbert I, 152 ff. unter dem Namen HUCBALDs veröffentlicht worden ist. Ueber die Person des Verfassers sind die Akten noch nicht geschlossen. Diese Frage lassen wir hier ganz aus dem Spiele. Aber auch über die genaue Zeit, in der das Werk entstanden, sind wir noch im Unklaren. Jedenfalls gehört es mit zu den ältesten Schriften über die Musik des Mittelalters, die uns erhalten sind. Wir besitzen von ihm mehrere Handschriften aus dem 10. Jahrhundert (siehe Hans Müller, HUCBALDs echte und unechte Schriften über Musik. Leipzig 1884, in der Uebersicht über die Handschriften S. 3 ff.). Und wenn sich die Feststellung des Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, départements,

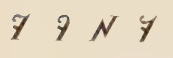
Bd. XXV. Paris 1894, S. 344 über den Cod. der Bibliothek von Valenciennes No. 337 bewahrheitete, würden wir eine Handschrift unseres Werkes aus dem 9. Jahrhundert haben (der alte Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes par J. Mangeart. Paris 1860. setzt die Handschrift, die hier die No. 325 hat, ins 10. Jahrhundert).

Nirgends wo anders als in dieser Schrift sind die Auseinandersetzungen über das Chroma so ausführlich. Es ist ihnen ein ganzer Abschnitt gewidmet. Und nirgends wie hier ist in so directer Weise von den chromatischen Tönen die Rede. Ohne erst irgend welche Ableitungen oder Deutungen machen zu müssen, sieht man sie deutlich beschrieben, ja selbst schwarz auf weiss in Notenzeichen niedergeschrieben.

Der Leser wird vielleicht glauben, es handle sich um die bekannte, von Hucbald (so werde ich den Verfasser der Kürze halber nennen) aufgestellte und durch seine achtzehn Dasian-Zeichen ausgedrückte Reihe. Diese Reihe, die aus vier gleichgebildeten Tetrachorden (tonus, semitonium, tonus) und zwei nach der Höhe zu noch weiteren Tönen besteht, stellt sich in der That zunächst einfach als die folgende Reihe von achtzehn Tönen dar, deren Platz in ihrem Tetrachord ich durch die Hinzufügung der Hucbaldschen Namen protus, deuterus etc. und der entsprechenden Ziff. I—IV angebe:

Tetrachord

der

graves				*finales*				*superiores*				*excellentes*				*residui**)	
																	
Γ	A	♭B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	fis	g	a	B	cis
I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II
*protus***)	*deuterus*	*tritus*	*tetrardus*	*protus*	*deuterus*	*tritus*	*tetrardus*	*protus*	*deuterus*	*tritus*	*tetrardus*	*protus*	*deuterus*	*tritus*	*tetrardus*	*protus*	*deuterus*

*) Diese Bezeichnung für die beiden höchsten Töne neben den Tetrachordnamen S. 153a, cap. 2 und in den Scholien 181b letzt. Absatz.

**) Den protus-Ton nennt Hucbald auch *archoos*.

Daran ist kein Zweifel. Und unter ihnen sind abgesehen von dem tiefen ♭*B* die beiden chromatischen Töne *fis* und *cis*. Aber diese Reihe darf man sich nun nicht etwa so, wie sie hier erscheint, einfach als die Summe der in den Melodien verwendeten oder verwendbaren Töne vorstellen. Und nicht etwa wie sonst im Mittelalter sind hier die Tetrachorde aneinander gereiht. Sie sind alle eines von dem anderen getrennt. Das übliche Tetrachordsystem

verbindet theils, theils trennt es die Tetrachorde, bekanntlich nach antikem Vorbild. Es will so die Urtonleiter erklären und in dem Sinne gebildet erscheinen lassen, dass aus ihr auf den Stufen *D*, *E*, *F*, *G* die vier Tonarten erwachsen, die ihrerseits wieder in einer für jede von ihnen eigenen Art die Töne der Urtonleiter verwenden.

Wohl haben die Tetrachorde Hucbalds den gleichen inneren Bau wie diese. Wohl geht seine Tetrachordreihe ebenfalls von dem System der vier Tonarten aus. Denn ihr fester Ausgangspunkt ist gleicherweise das Tetrachord der finales *D*, *E*, *F*, *G*. zu gleicher Zeit das Prototyp der ganzen Reihe. Wohl spricht sich auch in der Benennung der Tetrachordtöne als protus, deuterus etc. die innige Beziehung zu den Tonarten aus, von denen sie doch diesen Namen haben. Aber nichtsdestoweniger bleibt Hucbalds Tetrachordreihe hinter den Leistungen einer Tonleiter einerseits zurück, andererseits geht sie über deren Functionen weit hinaus. Vielmehr ist sie mit besonderen Umständen und Zwecken verknüpft.

Dass in ihr die reine Quinte eine hervorragende, um nicht zu sagen die Hauptrolle spielt, ist evident (wie auch schon Philipp Spitta, der in seiner Arbeit: Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter diese Tonreihe als erster aufstellte, nur in einem viel zu weit gehenden Sinn, ausgesprochen hat. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889, S. 443 ff. und 1890, S. 297 ff.). Sie enthält nur reine Quinten, dagegen als Einbusse dafür jedesmal vom dritten Ton eines Tetrachordes bis zum zweiten des nächsthöheren einen tritonus. Von hervorragendster Bedeutung ist nun die Quinte für das Organum, den ersten Versuch mehrstimmiger Musik, wie er sich bei Hucbald darstellt.

Das Quinten-Organum entsteht aus der Wiederholung (*vox organalis*, *organum* im besonderen Sinn) einer zu Grunde gelegten Melodie (*vox principalis*, *cantus*) in der tieferen Quinte, unter Wieder-

gabe der genauen Grösse aller ihrer Intervalle. Das ist aber nur möglich, wenn eben die Töne, die in jener Hucbaldschen Reihe von der diatonischen Tonleiter abweichen, zu Hülfe genommen werden. Die Zusammenklänge, die so entstehen, sind lauter reine Quinten, also Consonanzen natürlich auch in Hucbalds Sinne. Daher bedarf dieses Organum auch keiner weiteren Bestimmungen und Einschränkungen.

Das Quarten-Organum, das ebenfalls von der Wiederholung einer Melodie, aber in der tieferen Quarte ausgeht, kann dabei nicht stehen bleiben. Denn da Hucbald hier gleichfalls an seiner Tonreihe festhält, so würden unter den Zusammenklängen auch übermässige Quarten eintreten. Ihnen aus dem Wege zu gehen hat Hucbald über dieses Organum denn auch besondere Bestimmungen und einschränkende Verhaltungsmaassregeln getroffen. Sie haben die Wirkung, dass an gewissen Punkten die *vox organalis* von der *vox principalis* abweicht.

Man sieht also ganz deutlich, dass das Organum Hucbalds mit seiner Tonreihe in allernächster Beziehung steht. Und es scheint, dass von den beiden Organa die Species, die aus lauter reinen Quinten besteht, einen leitenden Gesichtspunkt gebildet hat für die Herstellung der Tonreihe, die lauter reine Quinten ermöglicht. Dass diese merkwürdige Reihe also im Dienste des Organums steht, ist ausser Zweifel. Ob damit ihre Functionen erschöpft sind, will ich aber nicht behaupten. Man darf ja nicht glauben, dass wir über sie, ja auch nur über das, was am Organum in Bezug auf sie alles zu Tage tritt, schon aufgeklärt sind. Man braucht bloss die Organa, die aus Verdoppelungen der beiden Stimmen entstehen (166 f. und in den Scholien 186 ff.) zu untersuchen, so wird man es gewahr werden.

Alle die vielen ungelösten Fragen, die das Organum uns stellt, lasse ich hier gänzlich bei Seite und will sie nicht einmal andeuten. Ich will auch nicht versuchen, neue Aufklärungen über die Tonreihe Hucbalds und über die Widersprüche zu geben, die sie in sich birgt, wenn man sich in jedem Augenblick den ganzen Hucbald gegenwärtig hält. Schon deshalb nicht, weil das nur Hand in Hand mit den detaillirtesten Untersuchungen, nicht blos des Organums, sondern noch ganz anderer Dinge geschehen dürfte. Aber der Aufklärung bedürfen wir trotz Spittas Arbeit noch sehr, und der nun verstorbene Verfasser wird wohl auch selbst die Fragen noch lange nicht für abgeschlossen gehalten haben. Die Enchiriadis stellt uns immer noch eine harte Aufgabe. Und es wäre auch eine sorg-

fältige Ausgabe des Werkes mit gutem kritischen Apparat namentlich auch für die Aufzeichnungen in Dasian-Zeichen sehr zu wünschen.

Aber eines kann man über diese Tonreihe und ihre Zeichen mit Bestimmtheit behaupten. Hucbald meint ihre Anwendung auch für das Organum nicht in dem Sinne, dass dabei nicht auch Töne gebraucht werden könnten oder müssten, die in der Tonreihe nicht enthalten sind, wie sich schon aus den Verdoppelungen der beiden Stimmen in der Octave auch ohne Hucbalds ausdrückliche Bemerkungen über diese Consonanz ergiebt. So muss z. B. bei den Verdoppelungen des Quarten-Organums (166), wenn die Melodie *Tu patris* etc. der vox principalis mit der gleichen des einfachen Organums (165b, unten) trotz ihrer verschiedenen Lage, wie man doch anzunehmen hat, übereinstimmt, die obere vox principalis den Ton ♭, und die obere vox organalis *f* benutzen. Und bei einer nochmaligen in Hucbalds Worten vorgesehenen Wiederholung muss die vox principalis in der noch höheren Octave auch den Ton $\overline{c}$ verwenden. Oder wenn in dem einfachen Quarten-Organum mit abweichender vox organalis (170) die Principalstimme in der höheren Octave verdoppelt wird, so kommen dann *f* und $\overline{c}$ zugleich zur Anwendung (nebenbei bemerkt, sind die Verdoppelungen ausführlicher, als im Hauptwerk selbst, in den Scholien behandelt, die dabei auch gleich auf die Besonderheit des Quarten-Organums eingehen und überall dieselbe, von den mehreren im Hauptwerk angewandten verschiedene Melodie zu Grunde legen).

Ebenso haben die Tonzeichen Hucbalds keine absolute, sondern eine relative Bedeutung, wie man auch in dem folgenden erkennen wird. Wo wären denn sonst die Zeichen, mit denen die Töne *B*, ♭, *f* und $\overline{c}$, ob diese nun im Organum oder in einstimmigen Melodien vorkommen, notirt werden, da sie ja nach der S. 270 mitgetheilten Applicatur der Tonreihe an die Dasian-Noten keine Zeichen haben?

Die Tonreihe selbst ist also ein für bestimmte Zwecke construirtes Gebilde. Keinenfalls aber soll sie das Tonleiter-Material zur Bildung der Melodien darstellen, oder das Material, aus dem die zu Hucbalds Zeit gesungenen Melodien gebildet waren. Das liegt ihm ganz fern. Und man würde ihm sehr nahe treten, wollte man das von ihm glauben. Was sollte denn auch die Melodiebildung mit dieser Reihe anfangen? Ob die Töne *fis* und $\overline{cis}$ nun in den Melodien vorkamen oder nicht, was bedeutet denn diese Tonreihe mit dem festgelegten *fis* und $\overline{cis}$ für die Melodiebildung, die doch zunächst

und viel mehr die diatonischen Töne braucht? Und wenn sie wirklich als in den Melodien verwendbare chromatische Töne hingestellt sein sollten, warum denn gerade nur sie und nicht auch die doch gewiss ebenso nahe liegenden Töne *Es* und *Fis*?

Wenn uns also aus ihnen auch thatsächlich chromatische Töne entgegentreten, so haben sie in der Construction von Hucbalds Tonreihe ihre Stelle nur für die Zwecke, die er damit verfolgt. Keineswegs aber in der Bedeutung als chromatische Töne, die zu seiner Zeit in den einstimmigen Melodien der Kirche gesungen wurden. Mit den chromatischen Tönen in diesen Melodien aber haben wir es zu thun. Und davon spricht nun ebenfalls die Enchiriadis, und zwar in der eingehendsten Weise.

Diese Abhandlung nimmt einen grossen Theil der ersten Abtheilung der Scholien ein, die ausgesprochenermaassen der Praxis des geistlichen Gesanges gilt. Diese Bestimmung giebt der Verfasser ihr gleich im Anfang (173a, drittletzter Absatz Z. 1 ff.). *Recte putas*, sagt der Lehrer, *non nisi bono usu dulcia mela bene fieri, nec rursum sacris melis bene uti, si sine disciplina iniucundius proferantur. Quocirca, cum ecclesiasticis canticis haec disciplina vel maxime necessaria sit, ne incuria vel imperitia deturpentur, videamus, quibus rebus opus sit ad bene modulandi facultatem.* Auf die Bemerkung des Schülers, er sähe wohl, dass es mehrerlei giebt, was der Sänger zu beobachten hat, fasst der Lehrer das in folgende einzelne Punkte zusammen (173a, letzt. Abs. *Alia sunt* etc.): Das erste, was der Sänger zu beobachten hat, sind die Forderungen, die die Eigenthümlichkeit der einzelnen Töne stellt (*quae sibi sonorum proprietas postulat*). Man könnte es annähernd umschreiben als Beachtung der einem Ton in Bezug auf sein Verhältniss zu anderen anhaftenden Eigenthümlichkeit. Der genauere Sinn wird nachher klar werden. Das zweite sind die Anforderungen, die die rhythmischen Verhältnisse stellen (*numerositatis ratio*). Und schliesslich die Dinge, *quibus extrinsecus occurrentibus disciplina canendi sese apte conformat*, was ich als die Vortragsweise und Auffassung bezeichnen möchte.

Diese letzte Angelegenheit wird ganz kurz (183b, letzt. Abs. *Observandum quoque dico* etc.) abgefertigt. Ausführlicher sind die Auseinandersetzungen über die rhythmischen Verhältnisse (182b, Z. 9 v. u. ff. *Quid est numerose canere?*). Aber noch viel ausgedehnter behandelt ist das erste, die *proprietas sonorum*. Und was hierüber zu allernächst ausgeführt wird, ist jene Partie, in der wir den chromatischen Tönen begegnen werden.

Sie beginnt (173b, viertletzt. Abs.) mit der Frage des Schülers, *Quae sunt, quae sibi sonorum proprietas poscit?* Darauf der Lehrer: *Ne quid in eis vitiata naturali qualitate absonum fiat.* Das lässt sich zunächst nur so übersetzen: Dass nichts absones geschehe in Folge der Verfälschung der den Tönen von Natur innewohnenden Qualität. Aber was sich jetzt nur mit so gezwungenem Ausdruck in unzulänglicher Weise wiedergeben lässt, wird ebenfalls nachher klar werden. Und auf die Frage des Schülers: *Quomodo fit haec absonia in phtongis?* beginnt der Lehrer nun seine Auseinandersetzungen, auf welche Arten die absonia entsteht, die er zuvor (*Si aut* etc.) allgemein als eine Abweichung der Töne von ihrer normalen Tonhöhe nach der Tiefe oder der Höhe zu erklärt hat.

Als Arten ihrer Entstehung stellt er (173b, letzt. Abs., Z. 2 ff. *Primo namque* etc.) drei Sorten der absonia, die er nachher auch als *dissonantia* bezeichnet, auf. Die erste besteht in der unrichtigen Intonation der Tonhöhe, wenn ein Ton zu tief oder zu hoch gesungen, wenn er also, wie wir es nennen, schlechtweg unrein gesungen wird. Um diesen Fehler, den er ein *vitium in humanis vocibus* nennt, zu charakterisiren, sagt er von ihm: er kann sich auf musikalischen Instrumenten nicht ereignen, weil die ja ihre ein für allemal abgestimmten Tonhöhen haben. Damit ist dieser Punkt erledigt, und auch für uns.

Die beiden anderen Sorten der absonia, die zweite und dritte, sind es, die uns zu beschäftigen haben, und ich werde sie in folgendem als erste und zweite Gattung der Absonie bezeichnen. Ihnen widmet Hucbald, wie es der Gegenstand erfordert, eine längere Auseinandersetzung. Und er hielt, um auf sie eingehen zu können, einige vorhergehende Erläuterungen für nöthig. Daher werden sie von ihm zunächst nur kurz definirt.

Die Definitionen, die der Lehrer von diesen beiden Gattungen der absonia giebt (173b, Z. 6 v. u. ff.), sind diese:

Alia fit dissonantia, quando sonus a sono falso metitur, id est alius pro alio. Tertia dissonantia fit, quando sonus non respondet sono, quoto loco oportet. Et haec duo vitia ex eadem quidem causa nascuntur. Sed in hoc differunt, quod illud in eadem fit neuma, hoc vero in praecinendo et respondendo.

Die beiden Definitionen, namentlich die zweite (*Tertia dissonantia* etc.) verlangen eigentlich selbst schon eine Erklärung. Ich unterlasse sie aber, weil die Darstellung dieser Absonien durch Hucbald und meine Auseinandersetzungen dazu eine vorwegnehmende Er-

läuterung überflüssig machen. Ebenso ist es, in dem Vergleiche zwischen beiden, mit der gleichen Ursache hier und dort und mit dem Unterschied, der zwischen beiden besteht. Von dem Unterschied will ich aber schon vorweg sagen, dass er die Stellen der Melodie, an denen sich die Fehler ereignen, betrifft. Der erste Fehler findet statt innerhalb einer *neuma*, der zweite *in praecinendo et respondendo*. Vorläufig begnüge ich mich mit der Angabe, dass man unter *neuma*, dem so vieldeutigen Wort, hier ein in sich geschlossenes Stück einer Melodie zu verstehen hat. Der zweite Fehler spielt zwischen zwei aufeinanderfolgenden Bestandtheilen eines Gesanges, die durch die Worte *praecinendo et respondendo* bezeichnet werden. Zu dem vorhergehenden Bestandtheil wird der nachfolgende also als eine Responsion bezeichnet, wie ich aber gleich hervorheben will, nicht etwa als eine Wiederholung von ihm. Beide sind vielmehr verschieden, und das praecinere und respondere ist eine Bezeichnungsweise in liturgischem Sinn.

Die diesen Definitionen der absoniae folgenden und ihrer eingehenden Darstellung voraufgehenden Erklärungen erläutern in Kürze zunächst das Tetrachord und seinen Bau, sowie die Aneinanderreihung der Tetrachorde. Dann wird gezeigt, wie durch Hinzufügung einer Tonstufe über einer Reihe von vier aufeinanderfolgenden Tönen Pentachorde entstehen, deren oberster Ton denselben Platz in seinem Tetrachord hat, wie der unterste in dem seinigen (was ich in den folgenden Beispielen durch die Ziffern bezeichne), z. B.:

D E F G a oder E F G a b

I I II II

Solche Pentachorde werden nämlich für die späteren Auseinandersetzungen gebraucht.

Und schliesslich wird erklärt, was ein ganzer und was ein halber Ton ist. (Hier ist im Gerbertschen Text vor *Quid vero semitonium?* (175a, Z. 11) die Erklärung des ganzen Tones ausgefallen, die sich laut Hans Müllers genannter Schrift (S. 22, vorletzt. Abs.) in allen von ihm eingesehenen Handschriften befindet, und die ich nach dem Müllerschen Citat wiedergebe: D. *Tonus quid est?* M. *Legitimum acuminis (acutionis) vel gravitatis spatium inter sonum ac sonum veluti inter chordam et chordam*). Im Anschluss daran wird die Bedeutung der Lage der halben Töne hervorgehoben: Sind sie an der ihnen zukommenden Stelle, so verleihen sie den Tönen ihre Eigenthümlichkeit

(*proprietatem*) und halten den Gesang in Einheitlichkeit zusammen (*in concordiae suavitate cantilenam continent*). Wenn sie aber nicht an ihrem Ort stehen, heben sie diese Einheitlichkeit auf (*dissentire faciunt mela*). Denn in der stufenweisen Aufeinanderfolge haben die Töne ihre ihnen von Natur zukommende Abmessung von einander. Ist diese gewahrt, so hat jeder Ton seine ihm von Natur zukommende Qualität, eine Qualität, deren Bedeutung in Hucbalds Sinn wir noch später kennen lernen werden. Aber wenn ein Ton von dem anderen durch ein falsches Maass abgemessen wird, dann nimmt er sofort eine andere Qualität an und verkehrt die einmal begonnene Anordnung der Töne. Und das ist, sagt Hucbald, die erste der beiden genannten dissonantiae.

Hiermit leitet er nun über in die eingehende Auseinandersetzung dieser von uns als erste Gattung der Absonie bezeichneten dissonantia, die also *in eadem neuma* stattfindet (siehe S. 275), und er führt dort die verschiedenartigen Fälle dieser Klasse einen nach dem anderen vor, die von uns später als deren verschiedene Arten bezeichnet werden.

Ich lasse zunächst den Text Hucbalds folgen und bemerke zu dieser Wiedergabe folgendes: Gerbert hat einige Dasian-Zeichen falsch, die theils aus dem Text, theils aus den beigefügten Pentachord-Figuren, und aus dem ganzen System, das Hucbald hier entwickelt, unschwer zu berichtigen waren. Ich werde die Gerbertschen in ( ) daneben setzen. Die Bemerkungen zu den Pentachorden, wie *rectum*, fehlen einigemale, auch sie waren aus den anderen leicht zu ergänzen. Diese Zusätze sind mit einem * versehen. Schliesslich habe ich den Text durch Numerirung in Abschnitte] zerlegt, um so bequemer auf einzelne Stellen verweisen zu können, und habe die Pentachorde, an denen er die verschiedenen Fälle der absonia darstellt, fortlaufend numerirt.

No. 1. **M.** *Sonus deuterus* F *cum semper intervallo semitonii sub-* Gerbert
iungatur [Gerbert: *subiugatur*] *trito* I, *tritus vero a superiore sui* 175b,
parte F *tetrardum* [Gerbert: *tetrardo*], *deuterus* F *vero ab inferiore* Z. 5
parte sui habeat F (*protum*),

ita: F
I
F
F

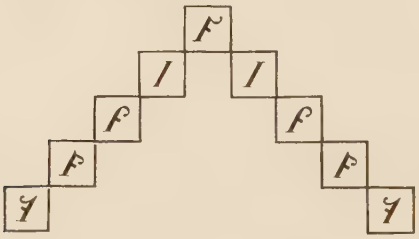
notabis in quolibet tetrachordo hos duos phthongos F *tetrardum et* F *protum.*

No. 2a. Si enim ascendendo in sursum proxime post F *protum sonum metiatur tritus* I [dieses Zeichen fehlt bei Gerbert], *veluti post* F *deuterum, haec una erit absonia.*

No. 2b. Item si descendendo in iusum proxime post F *tetrardum sonum metiatur* F *deuterus, veluti post* I *tritum, haec altera erit absonia.*

No. 3. **D.** *Qualiter?* **M.** *Dic recensendo in sursum pentachordum a* Y (F) *tetrardo, ut eisdem descendas gradibus.*

Pentachord I.

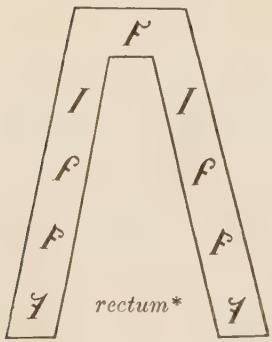


D. *Dixi.*

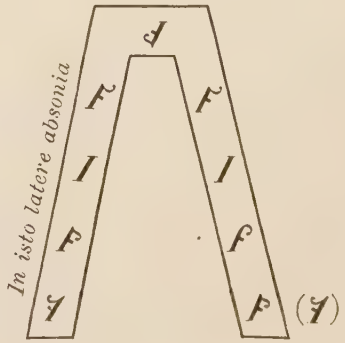
No. 4. **M.** *Idem et ego dicam, mox subiungens aliud, ubi aliquid a priori ordine transmutetur, videlicet loco tertio, quasi post deuterum, metiendo tritum, ita:*

Gerbert 176a.

Pentachord II.



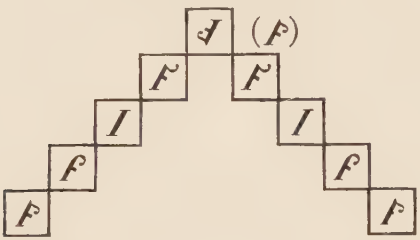
Pentachord III.



Num quidnam sentis haec gemina pentachorda ad invicem non consentire? **D.** *Sentio plane et deprehendo non redire pentachordum secundum ordinem, quo coeptum est.* **M.** *Ita est: a tetrardo* 𝅘𝅥 *enim incipiens in* 𝄢 *archoon devenit, quia in priori latere non pervenit ad mensuram deuteri* 𝄢, *sed breviori intervallo sonus* 𝅗𝅥 *tritus loco deuteri mensuratur, quod linea, non paginula interiecta designat.*

No. 5. Dic etiam pentachordum a 𝄢 *proto:*

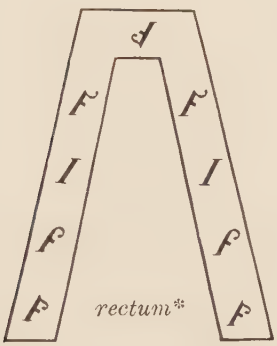
Pentachord IV.



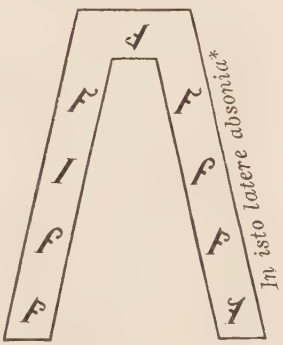
D. *Dixi.*

No. 6. **M.** *Dicam et ego hoc idem; dehinc paullulum ab hoc ordine declinans in sequenti latere* 𝄢 *deuterum sonum* 𝄡 *tetrardo, quasi trito* 𝅗𝅥, *subiungam, ita:*

Pentachord V.



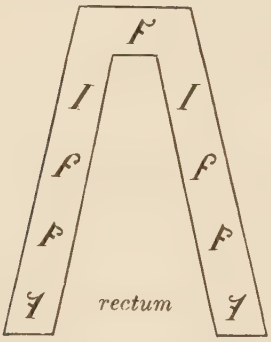
Pentachord VI. Gerbert 176b.



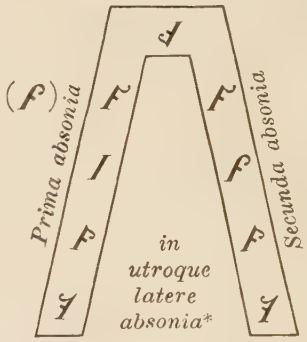
Sensisti et hic [oder *hoc?*] *pentachordum ab ordine declinasse nec reverti, ut coepit?* **D.** *Sensi utique.* **M.** *Videsne* 𝄢 *proto sono inchoatum* 𝄡 *tetrardo finiri?* **D.** *Prorsus video.*

No. 7. **M.** *Attende etiam, quomodo, si utrumque latus per haec non plena intervalla laesero, rursus ad sonum, a quo coepit, redeat. Sit pentachordum tetrardi:*

Pentachord VII.



Pentachord VIII.



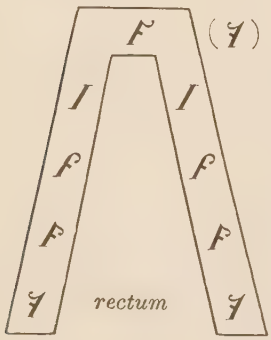
Hoccine sensui tuo patuit? **D.** *Patet prorsus et describendo oculis et sonando auribus in neutro latere ordinem perstitisse.*

No. 8. **M.** *Limmata ergo haec non plena spatia vocari solent, et per ea interdum idem modus a modo transfertur vel per eadem restituitur, sicut in cantibus satis observari poterit.*

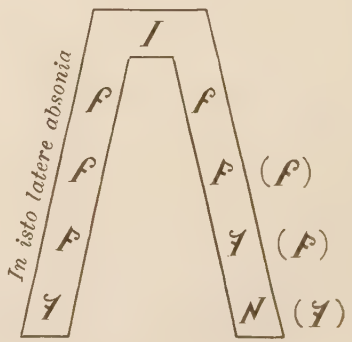
Gerbert 177a. *No. 9.* **D.** *Num pro vitiis ea reputabimus?* **M.** *Vitia nimirum sunt. Sed sicut barbarismi et soloecismi metris plerumque figuraliter intermiscentur, ita limmata interdum de industria cantibus inseruntur.*

No. 10. Sed adhuc alia videamus. Tertia enim fit absonia primae contraria, utpote si in priore latere a deutero **F**, *veluti a proto* **F**, *alius metiatur deuterus* [Gerbert: *deuter*] *abusivo spatio, id est iusto longiore. Sit itaque rursus pentachordum tetrardi, cui haec vitii species subiungatur:*

Pentachord IX.



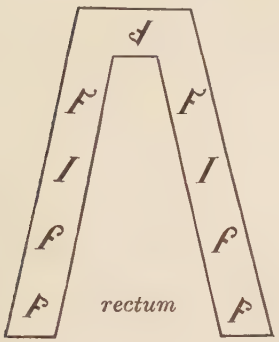
Pentachord X.



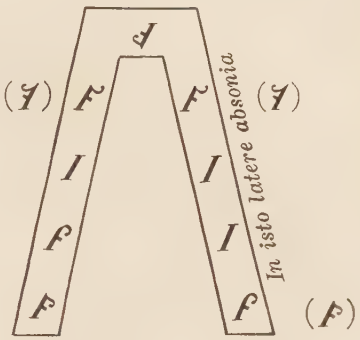
D. *Deprehendo et absoniam istam.*

No. 11. ***M.*** *Vide et quartam absoniae formam in hoc genere, quae est contraria secundae, id est, si in sequenti latere a* 𝐼 *trito, quasi a tetrardo* 𝐹 (𝑎)*, tritus alius metiatur. Sit pentachordum a* 𝐹 *proto:*

Pentachord XI.



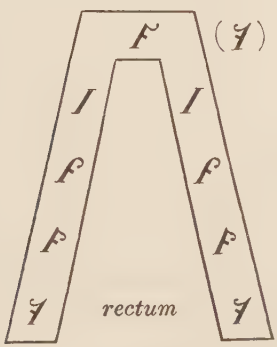
Pentachord XII.



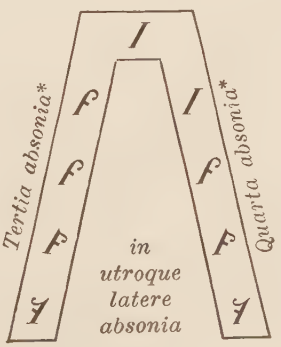
D. *Et id dinosco, quia pro eo, quod a* 𝐼 *trito sono deuterus* 𝑓 *metiretur, abusive tritus a* 𝐼 *trito, quasi a* 𝐹 (𝑎) *tetrardo, longiori quam oportuit spatio metiatur.* Gerbert 177b.

No. 12. ***M.*** *Quodsi etiam tale pentachordum subiungamus, quod his vitiis utroque laedatur latere, huiusmodi absonia erit. Sit pentachordum tetrardi:*

Pentachord XIII.



Pentachord XIV.



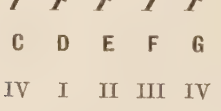
D. *Absonum certe, nec suave quid resonas.*

Indem ich nun diese Darstellung Hucbalds bespreche, bemerke ich, dass ich in freier Art bald übersetze, bald erläutere, auch nicht immer der Reihe nach gehe, sondern in zweckmässiger Art ordne und gleich zusammenfasse, was sich zusammenfassen lässt.

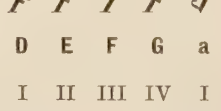
Der Lehrer beginnt (No. 1) damit, dem Schüler noch einmal einzuschärfen, dass zwischen dem deuterus-Ton und dem tritus-Ton immer ein halber Ton ist, und dass oberhalb des tritus der tetrardus und unterhalb des deuterus der protus liegt (beide durch einen ganzen Ton von ihrem Nachbar getrennt). Diese nochmalige Erinnerung an etwas schon dagewesenes und selbstverständliches hat ihre Bedeutung, weil der Nachweis der einzelnen Absonien immer durch die Störung dieser normalen Ordnung geführt wird. In Folge dieser Ordnung, sagt der Lehrer dann weiter, wirst du in jedem Tetrachord den vierten Ton in dieser seiner Eigenschaft als tetrardus und den ersten Ton in dieser seiner Eigenschaft als protus bezeichnen (die vier obigen Dasian-Zeichen etc. bedeuten hier nicht die Töne eines bestimmten Tetrachords, sondern geben nur den Noten-Typus für die vier Töne in allen Tetrachorden an).

Wie man nun (No 3 ff.) sieht, erläutert Hucbald die einzelnen Fälle der absonia an lauter Pentachorden, also an einer Reihe von fünf aufeinanderfolgenden Tönen, und zwar an zwei verschiedenen. Er legt nämlich das Tetrachord der finales

zu Grunde und setzt ihm einen stufenweise folgenden Ton entweder unten an:



oder oben:



Aus gutem Grunde wählt er Pentachorde. Denn wenn darin alles in Ordnung ist, so nimmt der unterste Ton in seinem Tetrachord dieselbe Stelle ein, wie der höchste in dem seinigen (siehe S. 276), wie auch ihre Dasian-Zeichen demselben Typus angehören. Ein solches normales als *rectum* bezeichnetes Pentachord (Pentachord II, V,

VII etc.) hat Hucbald den andern, in denen eine absonia ist (III, VI, VIII etc.) immer an die Seite gestellt.

In folgendem werde ich alle diese Pentachorde, die normalen wie die mit einer Absonie behafteten, nochmals, unter denselben Nummern wie oben, wiedergeben. Jetzt aber, indem ich den Dasian-Zeichen die Töne, die sie bedeuten, in unseren Ton-Buchstaben an die Seite stelle. Auch die Stelle eines jeden in seinem Tetrachord werde ich durch die Ziffern I—IV bezeichnen. Ferner führe ich an den Pentachorden eine Einrichtung Hucbalds durch, die sich in Gerberts Text nicht findet. Er trennt nämlich, wie sich aus der Schlussbemerkung zu der ersten Art der Absonie (No. 4) ergiebt, die einen halben Ton von einander liegenden Töne durch eine einfache Linie (*linea*), die durch einen ganzen Ton getrennten durch eine *paginula*, d. i. durch einen von zwei Linien begrenzten Zwischenraum, wie man es im 3. Theil der Scholien S. 210 und 211 sehen kann. Das unterstützt natürlich die Veranschaulichung der Töne, die Hucbald mit seinen Zeichen notiren wollte.

Die erste Art der Absonie bezeichnet der Lehrer zunächst (No. 2 a) in Kürze und setzt sie dann (No. 4; Pentachord III) des weiteren auseinander. Vorher aber lässt er den Schüler das von ausgehende Pentachord, an dem er nachher die Absonie zeigen will, in seiner normalen Gestalt (No. 3; Pentachord I) sagen, d. h. singen (siehe in No. 7 *Patet prorsus et describendo oculis et sonando auribus*, in No. 12 *resonas*, No. 4 *sentis*, u. s. w.), und prüfen. Dann wiederholt er es selbst (No. 4; Pentachord II), und nun erst führt er das durch die absonia entstellte Pentachord vor

Alle Pentachorde haben eine doppelte Reihe von Dasian-Zeichen. Die linke Seite zeigt das Aufsteigen der Töne vom tiefsten Pentachordton bis zum höchsten, und das Abwärtsgehen von diesem bis zum tiefsten Ton zeigt die rechte Seite.

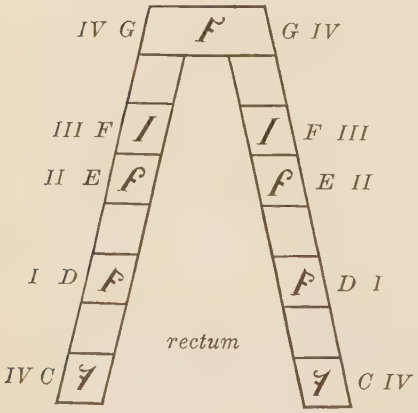
Diese erste Art der Absonie ereignet sich in der aufsteigenden Reihe, wie ja auch die hier (Pentachord III) zugefügten Worte zeigen, und nur auf diese Reihe richten wir zunächst unsere Blicke. Sie besteht in folgendem (siehe No. 2a und No. 4): Anstatt nach dem 2. Ton des Pentachords, dem protus (*D*), als 3. Ton den zu singen, der nun, wenn es normal geschähe, folgen müsste, singt der Lehrer einen anderen. In normaler Art müsste dem protus der deuterus folgen, wie man es in dem pentachordum rectum (II) sieht, d. h. der Ton, der, wie in jeglichem Tetrachord, um einen ganzen Ton höher liegt

als der protus-Ton, also *E*. Anstatt dessen singt er den Ton, den er durch das Dasian-Zeichen ♩ des tritus bezeichnet, welches, dem protus-Zeichen folgend, an dritter Stelle steht.

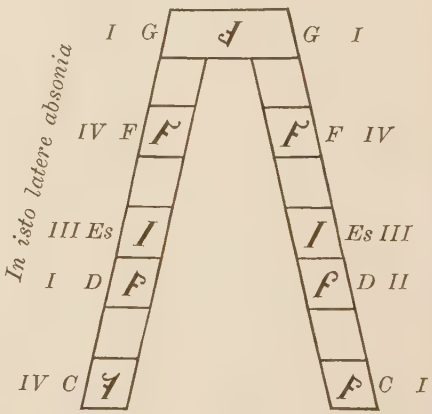
Was ist das für ein Ton?

Hucbald schildert ihn uns in No. 2a: *si proxime post* ♩ *protum sonum metiatur tritus, veluti post* ♩ *deuterum*, und in No. 4: *loco tertio* (an dritter Stelle), *quasi post deuterum, metiendo tritum*, und weiter am Schluss: (*pentachordum*) *in priori latere non pervenit ad mensuram deuteri* ♩, *sed breviori intervallo sonus* ♩ *tritus loco deuteri* (anstatt des deuterus) *mensuratur, quod linea, non paginula interiecta designat.* Es ist der Ton, der dem protus-Ton *D* ganz nahe in der Weise folgt, als folge er nicht ihm, sondern dem deuterus. Dieser fragliche Ton ist von dem protus abgemessen nach dem Intervall, welches ordnungsmässig zwischen dem deuterus und tritus liegt. Durch dieses Intervall (*breviori intervallo*), das, wie wir wissen und wie Hucbald (No. 1) noch besonders eingeschärft hat, ein halber Ton ist, ist er von dem protus-Ton *D* getrennt. Es ist der Ton *Es*, wie die linke Seite des Pentachords III zeigt, mit der man nun auch die des nebenstehenden pentachordum rectum (II) vergleichen möge.

Pentachord II.



Pentachord III.



Jetzt versteht man auch die Definition der ersten Gattung der absonia (S. 275), von der die hier besprochene der erste Fall ist: *Alia fit dissonantia, quando sonus a sono falso metitur, id est alius pro alio.* Auf unsern Fall angewandt, wird der 3. Ton des Pentachords

vom 2. durch ein falsches Maass gemessen (*falso metitur*); er wird gemessen als ein anderer (*alius*) nämlich als der tritus, statt als der (*pro alio*), der er wirklich im Verhältniss zu ihm, dem protus, sein sollte, nämlich der deuterus.

In Wirklichkeit nun ist dieser 3. Ton *Es* nicht bloss nicht deuterus, der er bei normaler Art sein sollte. Er ist auch ein tritus, als den ihn Hucbald, um ihn zu charakterisiren, bezeichnet, nicht in dem einfachen und gewöhnlichen Sinne der Bezeichnung. Diese besondere Benennungsweise (z. B. in No. 2a *si post protum metiatur tritus*) als tritus entspringt eben der Hucbaldschen Art, die Dinge anzusehen und anderen zur Anschauung zu bringen. Er geht immer vom Tetrachord aus. Für ihn ist jeder Ton das, was er als Ton seines Tetrachordes gilt. Und wenn er ihn charakterisiren will, so nennt er seine Stelle im Tetrachord, womit er zugleich alle seine Verhältnisse trifft. Und wenn er nun auch einen Ton, der, wie das *Es*, keine Stelle im Tetrachord hat, bezeichnen will, so thut er das auf diese umschreibende Weise wie in No. 4: *quasi post deuterum, metiendo tritum.* Zugleich ist aber damit gesagt, dass die innere Ordnung der Tonreihe durch diesen Ton gestört wird, wie es unmittelbar vorher heisst: *aliquid a priori ordine transmutetur*, oder in der vorbereitenden Stelle 175a, Z. 5 v. u. ff. (siehe S. 277) *At si falso metiatur sonus a sono, in aliam mox qualitatem migrat coeptumque transvertit ordinem.* Die Qualitäts-Aenderung, von der hier die Rede ist, ist nun an unserem Fall ebenfalls sofort klar. Aus der Qualität des 3. Tones als deuterus (*E*), die er bei normaler Art der Fortschreitung hätte (Pentachord II), ist nun die Qualität als tritus (*Es*) geworden (Pentachord III).

Aber diese Bezeichnung des Tones *Es* als tritus und seiner Abmessung als *quasi post deuterum, metiendo tritum* hat noch eine besondere Bedeutung, die ich gleich hier zur Sprache bringen will. Sie tritt, wenigstens in Worten, erst recht hervor bei der zweiten Gattung der absonia, die sich *in praecinendo et respondendo* äussert (siehe S. 275: *Tertia dissonantia fit* etc.). In der späteren Auseinandersetzung Hucbalds hierüber (178a, Abs. 4, Z. 5 ff. *Ergo sume* etc.) heisst es einmal, dass dabei zwei Töne jeder mit seinem eigenen Maasse (*mensura propria*), also beide mit einem anderen gemessen werden. Auch hier in der ersten Gattung der absonia findet das schon statt. In unserem Fall wird der 2. Ton des Pentachords, der protus (*D*), mit einem anderen Maass gemessen als der ihm folgende, als tritus bezeichnete Ton *Es*. Das Maass des protus *D* ist nämlich einfach unser finales-Tetrachord, in dem er eben seine Stelle als protus hat:

Das Maass des Tones *Es* ist nicht dieses Tetrachord, aus dessen Bau er herausfällt, sondern ein anderes, nämlich das, in dem er mit Fug und Recht seine Stelle als tritus hat, also dieses:

dessen protus der Ton *C* ist.

Nach der Vorstellung Hucbalds geht während des Uebergangs vom normalen 2. Pentachordton *D* ( ) zu dem unnormalen 3. Ton *Es* ( ) ein Wandel vor. Der Ton *D* ist protus in seinem Tetrachord, das innerhalb der gewohnten, normalen Tetrachordreihe (siehe S. 270) seinen Platz als das der finales hat. Der Ton *Es* wird zum tritus, oder wenn man will, der tritus wird zu *Es*, indem sich diese ganze Reihe eine Stufe abwärts schiebt, so dass das Tetrachord, dem dieses *Es* als tritus angehört, auf einer Stufe tiefer als das finales-Tetrachord der normalen Tetrachordreihe, also auf *C*, seinen Anfang nimmt. Und diese eigene von der des 2. Pentachordtons *D* verschiedene Mensur des *Es* bleibt nun auch bei den ihm folgenden Tönen *F* und *G* der aufsteigenden Reihe. Das heisst: es gehört von ihnen diesem neuen mit *C* beginnenden Tetrachord so viel an, als dessen Herrschaft reicht, d. i. bis zum 4. Pentachordton, dem tetrardus , mit dem ja, wie mit jedem tetrardus, das Tetrachord abschliesst. Und was darüber hinausgeht, nämlich der 5. Pentachordton , reiht sich im Sinne dieses Tetrachordes als protus des nächstfolgenden an. Auch die Dasian-Zeichen der auf das *Es* folgenden Töne haben daher nicht die gewöhnliche Bedeutung. Sondern, wie das tritus-Zeichen den Ton *Es* bezeichnet, so bezeichnen auch sie ihrerseits die ihm folgenden Töne als Tetrachord-Töne in der propria mensura des *C*-Tetrachords und des ihm im gleichen Sinne folgenden. Der 4. Pentachordton ist demnach nicht nach gewöhnlicher Art zu lesen als *G*, sondern als *F*, der letzte Ton des Tetrachords *C D Es F*. Und die Dasian-Note des 5. Pentachordtons bedeutet nicht, wie sonst, *a*, sondern den Ton *G*, als protus des auf *C D Es F* folgenden Tetrachordes.

Das Pentachord (immer noch die aufsteigende Reihe der linken Seite) hat in Folge des Vorgangs, den Hucbald annimmt und schildert, natürlich den Fehler, dass es, wie wir sahen, unten mit einem anderen Noten-Typus, dem tetrardus , anfängt, als es oben endigt. Wenn es normal in ihm zuginge, würde es hier auch mit dem Zeichen dieses Typus endigen, wie das nebenstehende pentachordum rectum. Es schliesst ja freilich mit dem gleichen Ton *G*, wie dieses normale Pentachord. Das *G* ist aber in unserem absonen Pentachord, wie auch der Typus seiner Note zeigt, in einer ganz anderen Tetrachord-Constellation, als es normaler Weise sein müsste. Und in dieser ist *G* eben ein protus, während es in normaler Art ein tetrardus-Ton innerhalb der normalen Tetrachordreihe wäre. Eine gegen das pentachordum rectum geänderte Tonhöhe ist es also nicht, was dieses Pentachord oben in abweichender Weise schliessen lässt. Was daran unnormal ist, ist es auch hier wieder nur im Sinne des Tetrachord-Wesens. Doch beschränkt sich das nicht bloss auf etwas äusserliches. Es mischt sich da hinein auch das Tonarten-Wesen, wie denn Hucbalds ganze Tetrachord-Lehre ja doch zu den vier Tonarten in engster Beziehung steht (siehe S. 271). Das normale Pentachord (II) *C D E F G* schlägt nämlich aus der Tonart, die sich in ihm ausspricht, dem tetrardus, mit dessen typischen Dasian-Zeichen es beginnt und endet, in die protus-Tonart um, wenn es, wie in dem absonen Pentachord (III) den Ton *Es* aufnimmt (*C D Es F G*). Und dieser Umschwung kennzeichnet sich nun auch in dem Dasian-Zeichen des protus-Tones für den höchsten Ton des Pentachords.

Soviel über die aufsteigende Reihe.

Die absteigende Reihe (rechte Seite des Pentachords) enthält nach Hucbalds Meinung eine absonia, die er nur von der vorhergehenden aussagt, nicht. Sie ist für ihn also normal. Und sie ist es auch nach unserem Ermessen. Denn man braucht bloss die Folge der Dasian-Zeichen vom obersten, , bis zu dem tiefsten, , zu beobachten, um zu erkennen, dass sie sich in der regelmässigen Ordnung vom protus aus nach unten gehend aneinanderreihen. Und die Reihe schliesst somit unten, wie sie oben angefangen hat, mit einem protus-Zeichen, welchen Ausgang auch Hucbald vermerkt (No. 4: *a tetrardo* *enim incipiens* (dies bezieht sich auf den Anfang der aufsteigenden Reihe) *in* *archoon devenit.*

Gleichwohl enthält auch die absteigende Reihe, wie man im Pentachord III sieht, den Ton *Es*. Aber dieser Ton, der in der aufsteigenden Reihe die Absonie hervorrief, gerade er macht jetzt die

absteigende normal. Denn ist der höchste Ton (*G*) in Folge der Absonie zum protus geworden, so geht die Reihe von ihm hinunter nur dadurch in normaler Weise, dass zwischen der 3. und 4. Stelle (von oben nach unten gerechnet) auch jetzt der halbe Ton *Es—D* steht. Also das Intervall, das in normaler Weise den tritus von dem deuterus trennt. Und diese beiden müssen bei normalem Verlauf der von dem protus abwärtsgehenden Reihe an den genannten beiden Stellen stehen. Und wenn nun diese Reihe unten zu dem als protus geltenden *C* gelangt, so erreicht sie eben damit den Ton, von dem als von seinem protus-Ton das bei der absonia hinzugedachte verschobene Tetrachord beginnt (siehe S. 286). Die beiden Reihen sind also ganz gleich gebaut und enthalten in denselben Tönen auch dieselben Intervalle.

Und doch lässt Hucbald (in No. 4) den Schüler über den Verlauf unseres ganzen Pentachords III die Bemerkung machen: *deprehendo non redire pentachordum secundum ordinem, quo coeptum est.* Danach geht es in der absteigenden Reihe nicht in der Ordnung zurück, wie das ganze beim Aufsteigen angefangen hat, und die beiden Reihen stimmen also nicht miteinander.

Diese so bestimmte Aussage über die Verschiedenartigkeit der beiden Reihen könnte einen zweifelhaft machen, ob wirklich die absteigende mit denselben Tönen abwärts geht, mit denen die aufsteigende nach oben geht. Und ich dachte an die Möglichkeit, dass sich bei dem obersten Ton, der beiden Reihen gemeinschaftlich ist, ein Wechsel der Tonbedeutung vollziehe. So zwar, dass dieser Ton *G*, der als Spitze der aufwärtsgehenden Bewegung in Folge der Absonie zum protus geworden ist, nun, wenn von ihm aus die Bewegung abwärts geht, sich in den Ton *a* verwandelt, der in normaler Weise als protus gilt. Diese Möglichkeit wird nahe gelegt eben wegen der Bedeutung dieses Zeichens als *a* in der normalen Tetrachordreihe Hucbalds (S. 270). Denn da nur die erste Reihe die absonia enthält, die eben das zum Zeichen des *G* macht, die absteigende Reihe aber ihren regelmässigen tetrachordischen Verlauf hat und auch von Hucbald als rein von der Absonie hingestellt ist, so möchte man glauben, dass mit dieser Normalität auch die normale Bedeutung dieses Zeichens als des Tones *a* wieder eintritt. Dann würde die abwärtsgehende Reihe *a G F E D* sein und thatsächlich von der ersten, aufsteigenden *C D Es F G* darin abweichen, dass es in ihr abwärts ganz anders zurückginge, als es vorher in die Höhe ging. Freilich würde auch auf *a G F E D* die Aeusse-

rung: *non redire pentachordum secundum ordinem, quo coeptum est* nicht ganz passen, wenn man nämlich dabei an die Ordnung der Intervalle denkt. Denn das absteigende *a G F E D* hat ebensowohl wie unsere absteigende Reihe *G F Es D C* dieselbe Lage des halben Tones zwischen den ganzen Tönen wie die aufsteigende *C D Es F G*.

Aber wie hätte man ein Recht diesen Tonwechsel anzunehmen? Wenn ein solcher Wandel wirklich hätte stattfinden sollen, müsste das nicht mit irgend einem Worte angedeutet worden sein?

Man darf sich die Benennung der Töne als protus, deuterus etc. und ihre dementsprechende Notirung durch die achtzehn aus den vier Typen gebildeten Dasian-Zeichen nicht als etwas starres, unbewegliches denken. Zunächst sind Benennung und Zeichen, was sie sind, im Sinne der normalen Hucbaldschen Tetrachordreihe (siehe S. 270). Von dem festgelegten Final-Tetrachord aus ist der Anfang und das Ende aller anderen bestimmt, und jeder Ton in ihnen erhält nach dieser festen Bestimmung wieder seinen Namen als protus, deuterus etc. und sein typisches Tonzeichen. Aber aus dieser fixirten und bestimmten Bedeutung des Begriffes, Namens und Zeichens dieser Töne als protus, deuterus etc. ist noch eine andere hervorgegangen, die einen höheren, allgemeineren Sinn hat. Nämlich den, dass die mit diesen Namen und Zeichen benannten Töne auch abgelöst von jener festen Tetrachordreihe ihre Bedeutung als protus etc. haben. Und dass das der Fall ist, beweist ja Hucbald uns selbst, indem er die Spitze der mit der absonia behafteten aufsteigenden Reihe, den Ton *G*, als protus ✓, d. h. als Ausgangspunkt eines Tetrachordes bezeichnet. Das ist derselbe Ton, der in der feststehenden, normalen Tetrachordreihe als tetrardus den Endpunkt eines Tetrachordes, noch dazu des der Final-Töne bildet. Sind wir einmal beim Aufsteigen zu diesem *G* gelangt, das in diesem höheren, ich möchte sagen idealen Sinn ein protus ist, so wird doch eben dieses *G* der Ton bleiben, an dem der protus-Charakter haftet, wenn sich nun von ihm aus die absteigende Reihe nach unten bewegt. Ich hebe dabei hervor, dass es sich hier bei Hucbald um die Verwendung der Zeichen und Namen in einer theoretischen Auseinandersetzung handelt. Für diesen Zweck bedient er sich ihrer in jenem allgemeineren Sinne. Für die Verwendung der Zeichen in der Praxis ist damit noch gar nichts gesagt.

Uebrigens findet die Annahme, dass der oberste Ton seine Tonhöhe wechsle, wie wir sehen werden, keinerlei Stützpunkt durch die späteren Fälle der Absonie. Hingegen sprechen Hucbalds Worte genau genommen, selbst dagegen. Wie könnte der Schüler einfach von einem Zurückgehen (*redire*) des Pentachords sprechen, wenn oben an der Spitze der Ton gewechselt würde? Und der Lehrer, an die Notirung appellirend, sagt (*Ita est: a tetrardo* etc.): Das Pentachord beginnt seine aufwärtsgehende Bewegung mit dem tetrardus 𝄞 und endigt die abwärtsgehende mit dem protus 𝄢 deshalb, weil in der ersten Bewegung, um es einfach zu sagen, nach dem 2. Pentachordton, dem protus (*D*), unmittelbar der tritus (*Es*) folgte — also wegen der absonia. Hier wird somit als Ursache für den Schluss der abwärtsgehenden Reihe doch der Umstand geltend gemacht, in Folge dessen bei der aufwärtsgehenden Bewegung die Spitze *G* doch erst zu dem protus-Ton 𝄞 werden musste, damit als Folge davon die abwärtsgehende Reihe mit dem protus-Ton 𝄢 schliessen konnte. Und diese Spitze, von der nun die nach unten gehende Bewegung beginnt, sollte in diesem Augenblick ihre Tonhöhe wechseln?

Es muss dabei bleiben, dass die zweite Reihe von diesem *G* als höchstem Ton anfängt und demgemäss den Ton *Es* enthält. Und jenes oben angeführte Wort *non redire pentachordum* etc., das den Zweifel daran erweckte, kann also nicht aussagen, dass die zweite Reihe insofern anders als die erste gestaltet sei, als sie beide verschiedene Töne enthielten. Wenn es hier heisst, dass es in der zweiten Reihe nicht in derselben Ordnung zurückgeht, in der es in der ersten angefangen hat, so bezieht sich das nicht auf die fraglichen Töne an sich, sondern auf die Bedeutung und Stellung der Töne im Tetrachord. Und in dieser Beziehung ist in beiden Reihen in der That Verschiedenheit. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man nur miteinander die auf beiden Seiten des Pentachords verschiedenen Dasian-Zeichen und Tetrachord-Ziffern für dieselben beiden tiefsten Töne (*C*, *D*), mit denen hier die aufsteigende Reihe beginnt und dort die absteigende schliesst.

Ich bin sehr weitläufig in dieser Angelegenheit gewesen. Aber sie erschien mir wenigstens so viel neues, wichtiges und scheinbar widersprechendes zu enthalten, dass ich es für geboten hielt, mit allen Mitteln Klarheit und Sicherheit zu schaffen.

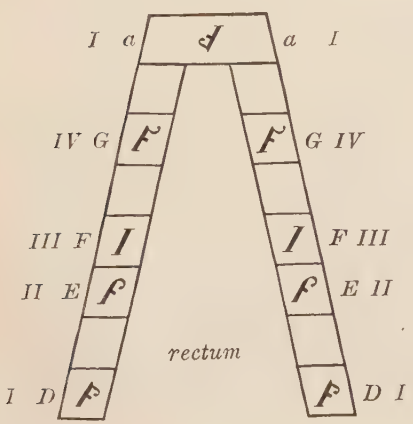
Und nun noch wenige Worte über das Verhältniss zu dem Tonarten-Wesen. Schon bei der aufsteigenden Reihe zeigte das Dasian-Zeichen des höchsten Tones 𝄞 den Umschlag in die protus-Tonart

(siehe S. 287). Jetzt nun, in der absteigenden, bleibt diese Tonart erhalten. Sie mit ihren Dasian-Zeichen für die protus-Töne oben und unten ist das richtige Pentachord der protus-Tonart, wie es Hucbald (180 a, unten) als typisch für diese Tonart aufstellt. Und dieses unser Pentachord ist also von *C* als tiefstem Ton aus mit dem chromatischen den Umschlag bewirkenden *Es* gebildet, freilich nur für eine theoretische Betrachtung des Autors. Aber von dieser tonalen Seite der Angelegenheit und von dem Vorkommen chromatischer Töne werden wir auch noch in anderem Zusammenhang hören.

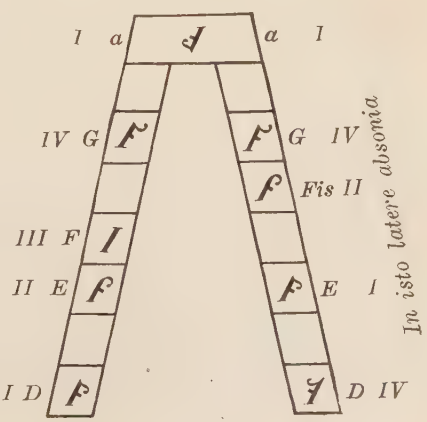
Ueber die weiteren Arten dieser ersten Gattung der absonia (*in eadem neuma*) kann ich nun viel kürzer sein. Die Mittel, mit denen sie Hucbald in seiner Notenschrift zur Erscheinung bringt, und die Art, wie er sich über sie ausspricht, sind dieselben, wie in dem besprochenen Fall. Und nur was sich hierbei noch neues ergiebt, werde ich hervorheben.

Die zweite Art der Absonie (erklärt No. 2 b, etwas mehr ausgeführt No. 6; Pentachord VI) wird nachgewiesen an dem normalen Pentachord, das vom protus ♭ ausgeht, oben mit dem protus ♮ endigt und dann unten wieder mit dem protus ♭ schliesst. Auch hier wird erst vom Schüler und Lehrer dieses in beiden Richtungen normale Pentachord gesungen (Pentachord IV und V). Dann zeigt der Lehrer die Absonie. Diesmal ereignet sie sich in der absteigenden Reihe (rechte Seite des Pentachords VI). Die erste, aufsteigende ist ganz normal, fängt unten mit *D* (♭) an und schliesst oben mit *a* (♮), von wo aus dann die abwärtsgehende Reihe beginnt.

Pentachord V.



Pentachord VI.



Der Vorgang der Absonie ist, wie wir ihn von Hucbald erfahren, dieser:

Dem tetrardus *F* (*G*) an 2. Stelle der absteigenden Reihe müsste an 3. Stelle als nächsttiefer Ton in normaler Weise (siehe das Pentachord V) der tritus *I* (*F*) im Abstande von einem ganzen Ton folgen, wie er zwischen diesen Tetrachordtönen von Rechts wegen besteht. Es folgt aber der deuterus-Ton *F*. Dieser ist, sagt Hucbald, dem tetrardus-Ton angereiht, gewissermaassen als wäre er dem tritus angereiht. Das heisst: Statt durch das Intervall eines ganzen Tones, das zwischen dem tetrardus und dem ihm folgenden tieferen Ton normaler Weise liegen müsste, sind diese beiden durch ein kleineres Intervall getrennt. Durch das nämlich, welches in normaler Art immer nur zwischen dem tritus und dem deuterus besteht, also durch einen halben Ton. Der eben deshalb mit dem deuterus-Zeichen *F* notirte Ton, der dem tetrardus *G* nach unten hin folgt, ist demnach *Fis*. So tritt uns also in dieser theoretischen Unterweisung auch der chromatisch erhöhte Ton entgegen, den wir aus der Hucbald folgenden Zeit kennen, und der uns im I. Abschnitt bei dem Autor der Alia musica begegnete.

Auch hier, während des Uebergangs vom 2. Ton der absteigenden Reihe *G* (*F*) zu dem abweichenden 3. Ton *Fis* (*F*), vollzieht sich wie im ersten Fall (siehe S. 286) zusammen mit der Absonie gewissermaassen eine Verrückung der ganzen normalen S. 270 dargestellten Tetrachordreihe. So zwar, dass das Tetrachord, in dem der durch Absonie gebildete Ton *Fis* der deuterus ist, sich anstatt auf *D*, dem protus des normalen Final-Tetrachords, nun auf dem Ton *E* als seinem protus in dieser Art aufbaut:

F F I F

E Fis G a

I II III IV

Hier findet also die in Gedanken vor sich gehende Verschiebung um eine Stufe nach oben statt. In der ersten Art der Absonie umgekehrt um eine Stufe nach unten.

Was nun noch zu dieser zweiten Art zu bemerken ist, betrifft nicht einmal sie selbst, denn es liegt hier alles klar zu Tage; sondern den einen Punkt in dem ersten Fall, den ich dort (S. 287 ff.) so ausführlich besprechen musste. Ich meine jene Annahme von der Möglichkeit des Tonhöhe-Wechsels bei dem den beiden Reihen gemeinsamen

höchsten Ton . Ich habe sie dort schon beseitigt. Aber ich will doch noch angeben, was aus dem vorliegenden zweiten Fall gegen sie spricht. Auch hier ist das Zeichen für den gemeinsamen höchsten Ton die Dasian-Note . Sie stellt aber hier als Ziel der aufsteigenden Reihe nicht wie im ersten Fall den Ton *G*, sondern *a* vor. Denn diese Reihe geht ohne Absonie von *D* an in normaler Art bis zur Höhe. Dass nun ein Wechsel der Tonhöhe des für das Hinabsteigen unter keinerlei Gesichtspunkt stattfinden kann, braucht nicht erst nachgewiesen zu werden. Wenn es nun Hucbald im ersten Fall in dieser Beziehung wirklich anders gehalten hätte wissen wollen, so hätte er doch wohl Veranlassung gehabt, den Tonhöhe-Wechsel gegenüber dem späteren Fall als etwas besonderes hervorzuheben.

Und dann noch eines in derselben Sache, eigentlich nur eine Folge des eben angeführten. In der vorliegenden zweiten Art der Absonie ist, wie in der ersten, der Anfangston der aufsteigenden Reihe durch ein Dasian-Zeichen eines anderen Typus ( ) als der Schlusston der absteigenden () bezeichnet, was Hucbald auch in seinen Worten noch hervorhebt. Die beiden Töne selbst aber sind, eben weil der oberste keinenfalls seine Tonhöhe wechselt, unstreitig einander gleich. Sie sind beide *D*. Es kann also hier in keiner Weise daran gedacht werden, dass die beiden verschiedenen Zeichen zwei verschiedene Töne vorstellen wollen. Die verschiedene Bezeichnung für den gleichen Ton will nur aussprechen, dass dieser Ton das zweitemal (am Schluss der absteigenden Reihe) im tetrachordischen Sinne ein anderer geworden ist, wie wir wissen in Folge der Absonie.

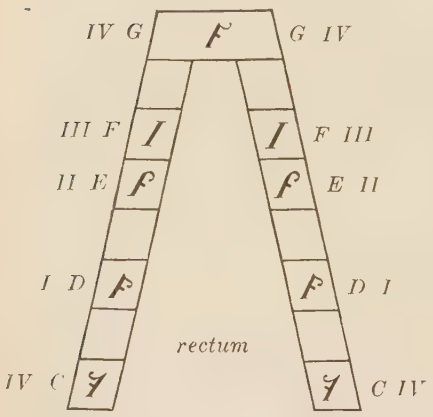
Die hier gewonnene Sicherheit, dass es derselbe Ton ist, der durch zwei verschiedene Zeichen ausgedrückt wird, kommt nun auch dem ersten Fall zu gute. Sie lehrt, dass man auch dort in keiner Weise gezwungen ist, die Verschiedenheit der beiden Tonzeichen für den Anfangston der einen und den Schlussston der andern Reihe im Sinne einer verschiedenen Tonhöhe zu deuten. Zu der Möglichkeit dieser Deutung hatte man sich aber — im Zusammenhang mit jenem als möglich angenommenen Tonwechsel des obersten Tones — aus dem oben (S. 288) angegebenen Grunde immerhin bewogen fühlen können. Ihr wird nun durch die Analogie dieses ersten mit dem zweiten Fall, in dem diese Deutung absolut ausgeschlossen ist, jede Stütze genommen. Auch im ersten Fall sind die beiden durch verschiedene Noten (und) bezeichneten Töne

verschieden nur im Lichte des Tetrachordwesens, wie wir es damals (S. 290) behaupteten. In der Tonhöhe sind sie gleich. Sie sind beide, wie früher festgestellt ist, *C*. Noch will ich bemerken, dass die spätere vierte Art der Absonie in den ebenbesprochenen Dingen mit der zweiten übereinstimmt, aus ihr also für die erste sich dieselben Folgerungen ergeben. Und wie die erste Art ist die dritte.

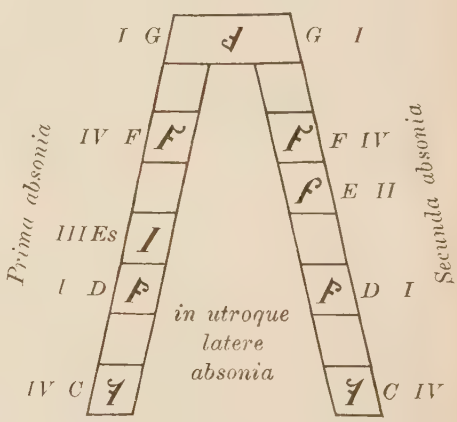
Bevor nun Hucbald eine andere Art behandelt, stellt er (No. 7, Pentachord VIII) die Combination der beiden ersten Arten dar: in der aufsteigenden Reihe die Absonie der ersten, in der abwärtsgehenden die der zweiten Art, beide also in derselben Reihe, in der sie vorher stattfanden. Wie immer hat er auch hier das pentachordum rectum (Pentachord VII) zum Vergleich an die Seite gestellt, das auch uns also zu demselben Zweck dienen möge. Von solcher Combination, die ich in folgendem doppelseitige Absonie nennen will, im Gegensatz zu den früher besprochenen und späteren einseitigen, stellt Hucbald zwei Fälle auf. Der vorliegende ist

Der erste Fall der doppelseitigen Absonie (No. 7; Pentachord VIII).

Pentachord VII.



Pentachord VIII.



Die aufsteigende Reihe, in der die erste Art der Absonie stattfindet, ist in jeder Beziehung ebenso gebildet wie die früher besprochene Absonie dieser Art (Pentachord III, linke Seite). Sie beginnt mit dem tetrardus 𝄞 (*C*), schliesst mit dem protus 𝄞 (*G*) und hat den Ton *Es* mit dem tritus-Zeichen 𝄞.

Anders ist es mit der absteigenden Reihe, in der sich die zweite Art der Absonie ereignet. Ihre Dasian-Noten sind zwar genau dieselben wie in der früheren Darstellung dieser Absonie (Pentachord VI, rechte Seite). Das muss so sein, weil sie ja dasselbe wie jene darstellen will und auch von demselben Zeichen 𝄢 als oberstem ausgeht. Aber die Töne, die durch die gleichen Zeichen notirt sind, sind beidemale andere. Und das muss auch so sein. Denn früher schloss sich die mit der zweiten Art der Absonie behaftete Reihe an eine normal aufsteigende an; hier geht ihr die durch die erste Art gestörte voraus. In dem früheren Fall ging die absteigende Reihe von dem Ton *a* aus, den das Zeichen 𝄢 dort bedeutet; jetzt bedeutet dieses Zeichen in Folge der Absonie in der ersten Reihe den Ton *G*, und von diesem Ton geht die absteigende Reihe aus.

Aber nun wird man sich vielleicht wundern, dass diese Reihe, die ja doch nach Hucbalds Ausspruch die zweite Art der Absonie enthalten soll, ohne einen chromatischen Ton verläuft, den man entsprechend dem früheren Fall an der 3. Stelle bei dem 𝄢 erwarten möchte. Dennoch ist die Absonie auch hier vorhanden. Nur macht sie sich, eben weil die Reihe von *G* ausgeht, in anderer Art bemerkbar als früher, wo die absteigende Bewegung mit *a* begann. Wenn die Reihe nämlich ohne Absonie verliefe, so würde sie übereinstimmen mit der abwärtsgehenden Reihe des zuerst vorgeführten Pentachords III, die ebenfalls mit dem protus-Ton 𝄢 (*G*) als oberstem beginnt. Hier folgen sich alle Töne, wie es der Tetrachord-Ordnung entspricht. Denn an das *G* als protus-Ton 𝄢 schliesst sich nach unten zu das in gehöriger Weise angereihte Tetrachord

C D Es F

I II III IV

mit allen seinen Tönen an, von dessen höchstem Ton, dem tetrardus 𝄢 (*F*), bis zum protus 𝄢 (*C*) hinunter, mit dem die Reihe abschliesst. Und trotzdem sie als 3. Ton den tritus *Es* dieses Tetrachordes enthält, ist in ihr keine Absonie vorhanden. Sie entspricht eben ganz dem Bau, der mit dem obersten Ton *G* gegeben ist. Dass als protus 𝄢 dieser Ton erschien, war die Folge der Absonie, die schon in der ersten aufsteigenden Reihe das *Es* als tritus-Ton ♭ hervorrief. Oder wir können auch sagen: es war die Folge der Tetrachord-Verschiebung inmitten der aufsteigenden Reihe, die den Ton *Es* zum tritus des Tetrachords *C D Es F* machte. Diese Verschiebung bleibt

nun nach dem obersten Ton *G* auch in der absteigenden Reihe in Kraft. Es entsteht also keine neue Absonie. Und in diesem Sinne ist es, dass Hucbald in der absteigenden Reihe eine Absonie nicht sieht. Sie würde aber eine Absonie enthalten, wenn in ihr der Ton *Es* dem Ton *E* Platz machte. Und in diesem Fall befindet sich nun unser vorliegendes Pentachord VIII, in dem auch die absteigende Reihe, wie Hucbald sagt, eine Absonie enthält.

Auch hier folgt nach dem obersten Ton *G*, der in Folge der Absonie in der ersten Reihe als 𝄢 gilt, zunächst noch ordnungsgemäss der tetrardus *F* (𝄢), wie gesagt als tetrardus des sich in gehöriger Weise nach unten zu anschliessenden Tetrachordes

C D Es F

I II III IV

Nun aber mit dem 3. Ton der Reihe, der das deuterus-Zeichen 𝄢 hat, findet ein Wechsel statt, und zwar natürlich derselbe, wie an gleicher Stelle in der absteigenden Reihe der zweiten Art der Absonie (Pentachord VI, rechte Seite). Es folgt in beiden Fällen auf den tetrardus 𝄢 anstatt des tritus der von jenem durch einen halben Ton getrennte deuterus-Ton, als folge er, um mit Hucbald zu reden, dem tritus. Das war dort (im Pentachord VI) *Fis*, hier ist es *E*. Und wie dort bei dem Uebergang zum *Fis*, so vollzieht sich hier bei dem Uebergang zum *E* eine Verschiebung der Tetrachordreihe um eine Stufe nach oben. Was sich dort zeigte, wissen wir. Hier aber tritt nach dem Tetrachord

C D Es F

I II III IV

in das von den Tönen unserer Reihe als letzter noch ihr 2. Ton, das *F*, als tetrardus hineingehört, das um eine Stufe hinaufgerückte Tetrachord in Wirksamkeit. Das ist das der normalen Tetrachordreihe

D E F G

I II III IV

in dem eben der Ton *E* deuterus ist. Und die Absonie dieser absteigenden Reihe besteht daher in diesem Umschlag, der sich zwischen ihrem 2. und 3. Ton (von oben gerechnet) vollzieht. Und

dieser so entstandene 3. Ton *E* ist, wenn auch kein chromatischer, wie die in den Absonien sonst zu Tage getretenen *Es* und *Fis*, doch ebenso wie diese ein absoner Ton.

Und so enthält das Pentachord als ganzes zwei solche Absonien: die aufsteigende Reihe beginnt auf reguläre Art. Bei dem Uebergang zum 3. Ton, dem tritus (*Es*), tritt der erste Umschlag ein. Der so geschaffene Zustand, die Herrschaft des Tetrachords *C D Es F* dauert bis zum 2. Ton der absteigenden Reihe, dem tetrardus (*F*). Und bei dem Uebergang zum 3. Ton dieser Reihe, dem deuterus (*E*), geht der zweite Umschlag vor sich, der ein Rückschlag in die reguläre Ordnung ist, in der die aufsteigende Reihe begann. Und das ist der Sinn, in dem Hucbald auch in dieser Reihe eine Absonie sieht, trotzdem sie keinen chromatischen Ton enthält. Gerade umgekehrt: Dass sie das chromatische *Es*, das in der ersten Reihe die Absonie verursachte, wieder ablegt und statt dessen den Ton *E* aufnimmt, ist ihre Absonie. Und von dem ganzen Pentachord lässt Hucbald den Schüler sagen (No. 7): *Patet prorsus et describendo oculis et sonando auribus in neutro latere ordinem perstitisse.*

Da in der Mitte der absteigenden Reihe wieder der Rückschlag in die Ordnung des Anfangs der aufsteigenden erfolgt, versteht es sich von selbst, dass die beiden Töne *C*, mit denen die erste Reihe beginnt und die zweite schliesst, das gleiche Dasian-Zeichen haben. Auch Hucbald spricht das noch besonders aus, indem er den Lehrer sagen lässt: *Attende etiam, quomodo, si utrumque latus per haec non plena intervalla laesero* (das sind die beiden Absonien, die sich bei den halben Tönen *D—Es* und *F—E* (*non plena intervalla*) vollziehen), *rursus ad sonum, a quo coepit, redeat.*

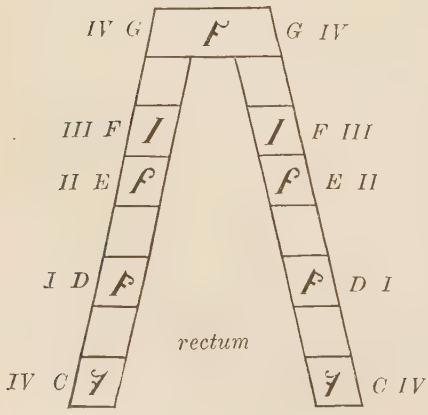
Der gleiche *sonus* des Ausgangs- und Schlusstones der beiden Reihen, von dem Hucbald hier spricht, ist aber nicht etwa der gleiche Ton im Sinne von gleicher Tonhöhe. Mit solchen gleich hohen Tönen (*C*, *D*) begannen und schlossen ja auch die beiden Reihen in den Fällen der einseitigen Absonie (Pentachord III, VI), zu denen Hucbald trotzdem nichts dergleichen bemerkt hat und bemerken konnte. Denn, wie in beiden Fällen die Dasian-Zeichen des Anfangs- und Schlusstones zwei verschiedenen Typen angehören (und im Pentachord III, und im Pentachord VI), so gehören demzufolge die Töne selbst einer verschiedenen Tetrachord-Ordnung an, wie wir oft genug gehört haben. Aber in unserem Pentachord der doppelseitigen Absonie ist mit dem gleichen Zeichen zu Anfang

und Schluss der beiden Reihen auch die gleiche Tetrachord-Ordnung bezeichnet, in der sich, wie wir oben hörten, vor dem ersten Umschlag der Anfang der ersten Reihe, und nach dem zweiten Umschlag der Schluss der zweiten Reihe befinden. Und der *sonus*, von dem Hucbald hier spricht, ist also nicht der Ton in seiner Tonhöhe an sich, sondern der Ton in seiner Stellung im Tetrachord.

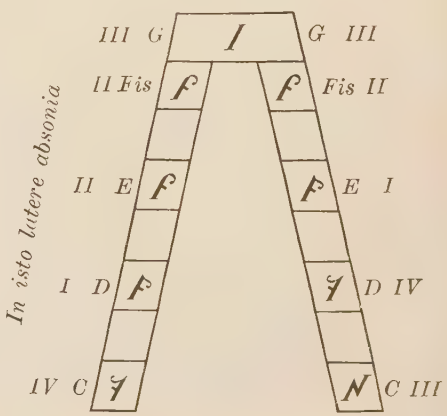
Die beiden Arten der Absonie, die dritte und vierte, die Hucbald nun noch folgen lässt, bringen insofern nichts neues, als sie dieselben beiden chromatischen Töne wie die erste und zweite (Pentachord III und VI) zeigen. Doch unterscheiden sie sich von ihnen darin, dass, umgekehrt wie dort, der chromatisch erhöhte Ton *Fis* nun in der aufsteigenden Reihe, das chromatisch erniedrigte *Es* in der absteigenden die Absonie hervorruft. Hucbald nennt deshalb die dritte Art entgegengesetzt der ersten, und die vierte entgegengesetzt der zweiten. Und ich füge gleich hinzu, dass in Bezug auf die Verschiebung der Tetrachordreihe die beiden Fälle, die den Ton *Fis* betreffen, der zweite und dritte, sich gleich verhalten, und ebenso die, die den Ton *Es* hervorbringen, der erste und vierte. Der Anfang der ersten und der Schluss der zweiten Reihe haben auch hier natürlich, wie in dem ersten und zweiten Fall, verschiedene Dasian-Zeichen.

Die dritte Art der Absonie (No. 10; Pentachord X) wird nachgewiesen im Vergleich zu dem normalen Pentachord IX, das von dem tetrardus ♃ (*C*) aufsteigt, also auch am Schluss der absteigenden Reihe das gleiche Zeichen und für den gemeinsamen obersten Ton (*G*) das Zeichen ♄ desselben Typus hat.

Pentachord IX.



Pentachord X.



Die Absonie findet in der aufsteigenden Reihe statt. Sie besteht nach Hucbalds Erklärung in folgendem:

Dem deuterus an 3. Stelle folgt nach oben hin, durch ein unrichtiges, d. i. ein zu grosses Intervall abgemessen, ein zweiter deuterus, wie wenn er vom protus aus abgemessen wäre. Das heisst: dem deuterus *E* an 3. Stelle folgt als nächsthöherer Ton an 4. Stelle nicht, wie es sein müsste, der tritus *F*, der von ihm durch einen halben Ton getrennt ist, sondern ein anderer Ton. Und zwar der (*Fis*), der von ihm um das grössere Intervall des ganzen Tones abliegt, das ordnungsmässigerweise zwischen dem protus und dem deuterus besteht. Deshalb erhält dieser chromatische Ton *Fis* das Zeichen des deuterus 𝄢, so dass hier zwei deuterus-Zeichen nacheinander stehen. Und wie in der zweiten Art der Absonie bringt die Verschiebung der normalen Tetrachordreihe nach oben, die mit der Bildung dieses *Fis* verbunden ist, wieder das Tetrachord

E Fis G a

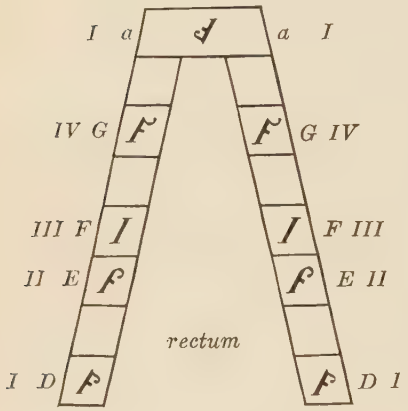
I II III IV

hervor, in dem *Fis* deuterus und *E* der protus ist, von dem, *veluti a proto*, das *Fis* als deuterus abgemessen wird.

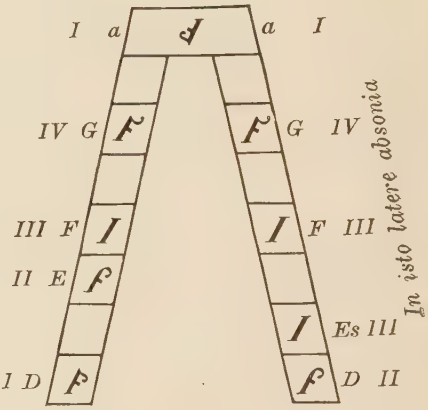
Bemerken will ich noch, dass hier wie in der folgenden, vierten Art der Absonie der durch den chromatischen Ton gebildete halbe Ton unter den Zeichen des deuterus 𝄢 und tritus 𝄭, zwischen denen ja ein halber Ton zu liegen hat, in der absonen Reihe auch wirklich in die Erscheinung tritt. In dieser dritten Absonie ist es *Fis—G* an der Spitze der aufsteigenden Reihe. In der vierten Absonie werden wir ihn als *Es—D* am Schluss der absteigenden sehen. In den beiden früheren Arten hingegen war in der absonen Reihe der Pentachorde von dem chromatisch gebildeten Halbton nur der chromatische Ton selbst durch das entsprechende Dasian-Zeichen wirklich ausgedrückt, in der ersten (Pentachord III, linke Seite) durch das tritus-Zeichen 𝄭 (*Es*), in der zweiten (Pentachord VI, rechte Seite) durch das des deuterus 𝄢 (*Fis*). Das Zeichen des anderen Tones, im ersten Fall das des deuterus, in dem anderen das des tritus, blieb versteckt in dem verschoben gedachten Tetrachord. Und dementsprechend verhalten sich ebenso zu einander die beiden Fälle der doppelseitigen Absonie, der noch zu besprechende zweite Fall, der die dritte und vierte Art der Absonie combinirt, und der bereits besprochene erste, in ihren aufsteigenden Reihen.

Die vierte Art der Absonie (No. 11; Pentachord XII) wird wieder erläutert im Vergleich zu dem normalen Pentachord (XI), das vom protus *F* (*D*) ausgeht.

Pentachord XI.



Pentachord XII.



Die Absonie findet in der absteigenden Reihe statt. Sie besteht, wie wir erst von dem Lehrer und dann ein wenig ausführlicher von dem Schüler erfahren, in folgendem:

Dem tritus *F* an 3. Stelle folgt als nächsttieferer Ton an 4. Stelle nicht, wie es ordnungsmässig sein sollte, der deuterus, der von ihm durch einen halben Ton getrennt ist, sondern ein zweiter tritus (*Es*), der von jenem durch das zu grosse Intervall des ganzen Tones abgemessen ist, wie wenn er vom tetrardus abgemessen wäre, zwischen dem und dem tritus dieses Intervall regelmässigerweise besteht. Deshalb erhält dieser chromatische Ton *Es* das Zeichen des tritus *I*, so dass nun zwei tritus-Zeichen nacheinander stehen. Und wie in der ersten Art der Absonie bringt die Verschiebung der normalen Tetrachordreihe nach unten, die mit der Bildung des *Es* verbunden ist, wieder das Tetrachord

C D Es F

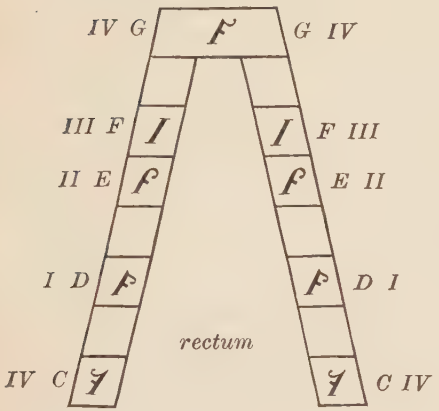
I II III IV

hervor, in dem *Es* eben tritus und *F* der tetrardus ist, von dem, *quasi a tetrardo*, das *Es* als tritus abgemessen wird.

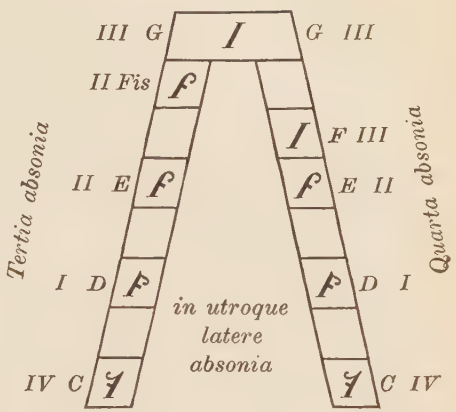
Der zweite Fall der doppelseitigen Absonie (No. 12; Pentachord XIV) combinirt die beiden vorhergehenden Arten der ein-

seitigen Absonie, die dritte und vierte, wie es früher der erste Fall (Pentachord VIII) mit der ersten und zweiten Art that. Die Vorgänge sind in beiden dieselben, weshalb man sich den ersten Fall gegenwärtig halten möge. Und es bleibt hier nur wenig zu bemerken.

Pentachord XIII.



Pentachord XIV.



Die aufsteigende Reihe stimmt natürlich in jeder Beziehung mit der gleichen Reihe der dritten Art der Absonie (Pentachord X) überein, die ja hier dargestellt werden soll. Gerade in Folge dessen zeigt die absteigende eine freilich nur ganz äusserliche Abweichung gegen dieselbe Reihe der vierten Art der Absonie (Pentachord XII), mit der sie ja behaftet sein soll. Denn in diesem letzteren Fall stehen die beiden tritus-Zeichen /, deren zweites in seiner Folge nach dem ersten die Absonie zum Ausdruck bringt, inmitten der Reihe. Aber hier in der doppelseitigen Absonie nehmen sie die Spitze ein, weil eben die aufsteigende Reihe mit dem tritus abschliesst, dem nun als erstem der zweite folgt. Im Wesen des Vorganges ist dadurch absolut nichts geändert. Auch dadurch natürlich nicht, dass die beiden tritus-Töne und das zwischen ihnen bestehende Intervall des ganzen Tones beidemal sich in einer anderen Höhenlage befinden. Denn dort in der einseitigen Absonie stellt der erste tritus (von oben nach unten gerechnet) den Ton *F* vor, weil bis dahin alles in Ordnung ohne Absonie verläuft. Und der ganze Ton zwischen ihm und dem zweiten tritus ist *F—Es*, dem sich dann der durch einen halben Ton von ihm getrennte deuterus *D* anschliesst. Hier in der doppel-

seitigen Absonie ist der erste tritus der Ton *G*, wegen der Absonie in der ersten Reihe, und der ganze Ton zwischen ihm und dem anderen tritus ist *G—F*, dem dann durch einen halben Ton getrennt der deuterus *E* folgt. Das wesentliche ist die beiderseitige Uebereinstimmung in den genannten Tonverhältnissen und den sie ausdrückenden Dasian-Zeichen.

Und vergleichen wir auch die beiden Fälle der doppelseitigen Absonie mit einander, so wird man auch hier die vollkommene Uebereinstimmung in Betreff der Art, in der sich die Absonie in der absteigenden Reihe offenbart, bemerken. Denn dass in ihr auch in unserem Fall nicht der chromatische Ton *Fis*, den die erste Reihe enthält, sondern das diatonische *F* erscheint, ist genau conform dem ersten Fall, wo in gleicher Weise die Töne *Es* und *E* erschienen. Wie dort besteht die Absonie der Reihe gerade darin, dass sie nicht den chromatischen Ton *Fis*, der in der ersten Reihe die Absonie hervorrief, und der, wenn die dadurch nun einmal gewonnene Ordnung festgehalten würde, dem obersten Ton *G* an 2. Stelle als nächsttiefer folgen müsste, auch wirklich folgen lässt, sondern das nunmehr als abson geltende diatonische *F*. Nur unterscheiden sich die absteigenden Reihen der beiden Fälle in der Art der Verschiebung der Tetrachordreihe. Dort, im ersten Fall, war es eine Verschiebung nach oben, durch die der Umschlag aus dem Tetrachord

C D Es F
I II III IV

dem Ergebniss der linksseitigen Absonie, in das normale Tetrachord

D E F G
I II III IV

stattfindet. Hier im zweiten Fall nimmt diese Verschiebung die umgekehrte Richtung von oben nach unten. Denn hier findet der Umschlag in das normale Tetrachord

D E F G
I II III IV

statt aus dem Tetrachord

E Fis G a
I II III IV

dem Ergebniss der Absonie der aufsteigenden Reihe. Die Herrschaft dieses letzteren Tetrachordes reicht bis zu dem beiden Reihen gemeinschaftlichen höchsten Ton *G*, dem tritus in diesem Tetrachord. Bei dem Uebergang zum nächstfolgenden tieferen Ton *F* erfolgt der Umschlag in das normale Tetrachord, dem er als tritus angehört. Und in beiden Fällen der doppelseitigen Absonie findet mit dem Umschlag in das normale Tetrachord zugleich ein Rückschlag in die gleichfalls normale Ordnung des Anfangs der aufsteigenden Reihe statt.

Es wird wohl niemandem mehr zweifelhaft sein, dass, was Hucbald in seinen Worten beschreiben und in den Pentachorden durch die Dasian-Noten darstellen wollte, die Intervallveränderungen durch chromatische Töne und die chromatischen Töne selbst sind, die wir nachgewiesen haben. Hätte er einfach gesagt, dass auf diesen oder jenen Ton anstatt eines ganzen ein halber Ton folgt, oder umgekehrt, so würde er keiner so umständlichen Auseinandersetzungen bedurft, und wir würden nicht die Mühe gehabt haben, aus ihnen die chromatischen Töne erst herauszulesen. Aber Hucbald brauchte gerade diese Art der Darstellung, und er konnte gar keinen anderen Ausdruck finden als den, mit dem er uns, was er sagen wollte, zunächst wie mit einem Schleier verhüllt. Denn auch hier geht er wie überall von dem Wesen des Tetrachordes aus. Und dass er es auch hier thut, um die chromatischen Töne und ihre Wirkung zu zeigen, hat ebenso sehr seine innere Bedeutung und Berechtigung, als es zu eigenthümlichen Verkettungen und Consequenzen führt.

Wie wir sahen, erklärt er die Absonie immer in der Art, dass er einem Ton als nächste, sei es nach oben oder nach unten zu folgende Stufe anstatt des eigentlichen Tetrachord-Tones einen anderen, in dem zu Grunde gelegten Tetrachord *D E F G* der normalen Tetrachordreihe eben den chromatischen (*Es* oder *Fis*) folgen lässt. Diesen Ton, der also in den Bau des Tetrachordes nicht hineinpasst, lässt er nun trotzdem Bestandtheil eines Tetrachordes bleiben, sei es, dass er das dem System schuldig zu sein glaubt, oder dass er nicht anders kann, als jeden auch den ausserhalb des Systems stehenden Ton unter dem tetrachordischen Gesichtspunkt in eine Ordnung einzureihen und zu verstehen. Da ein solches Tetrachord aber in der normalen Reihe nicht existirt, so construirt er es sich im Geist, und es entsteht ihm die Vorstellung von der Verschiebung der normalen Tetrachordreihe (siehe S. 270) um eine Stufe nach unten oder oben, oder was dasselbe ist, die Vorstellung eines Aufbaus dieser

Reihe auf der nächst tieferen oder höheren Stufe. Die Verschiebung geschieht eben dahin, oder die Reihe wird da aufgebaut, wo das Tetrachord entsteht, in dem der betreffende chromatische Ton als Tetrachord-Ton heimisch wird, als tritus *f* (*Es*), oder als deuterus *f♯* (*Fis*). Das mit je einem von diesen Tönen gebildete semitonium erhält dadurch natürlich auch seine feststehende Lage zwischen dem deuterus und tritus des neuen Tetrachordes, in dessen Mitte:

C D Es F und E Fis G a

I II III IV I II III IV

Gerade so wie bei der Solmisation der halbe Ton als *mi—fa* in der Mitte der Hexachorde.

Nicht bloss, um einen äusserlichen Vergleich zu haben, ziehe ich diese einer viel späteren Zeit angehörigen Dinge herbei. Sondern es geht, wenn man die oben besprochenen Vorgänge bei Hucbald genau betrachtet, in seinen Gedanken in der That eine Art Solmisation mit den ihr eigenen Mutationen vor. Ich betone aber gleich hier ausdrücklich, ich will hiermit nicht gesagt haben, es bestehe zwischen Hucbalds Solmisation und der auf dem Hexachord *ut re mi fa sol la* beruhenden, die die Musiklehre und Anschauung des ganzen späteren Mittelalters und darüber hinaus beherrscht, ein geschichtlicher Zusammenhang.

Nahe liegt freilich der Vergleich zwischen Hucbald und Guido von Arezzo, dem Schöpfer des Hexachord-Wesens, der dessen Bedeutung unter anderem auch auf dem Gebiet der Gesangsübung sieht und verwerthet, wie man aus seiner Epistola de ignoto cantu (Gerbert II, 45a, Abs., Z. 1 ff. *Si quam* etc.) erfährt. Und man weiss, dass das die Grundlage und der Ausgangspunkt für die hexachordische Solmisation geworden ist. Aber ich gehe diesem Vergleich aus dem Wege. Denn gerade, wie weit Guido auf diesem Gebiet schon nach der Richtung der Solmisation gekommen ist, das wissen wir noch nicht. Und das müssten wir zuerst wissen, um einen Vergleich anstellen zu können.

Aber die Analogie ist überhaupt in einem sehr wichtigen Punkt unzutreffend, wenn man die aus dem Hexachord hervorgegangene Solmisation so schlechtweg mit der Hucbalds vergleicht.

Das Wesentliche der hexachordischen Solmisation besteht in der Verknüpfung zweier Umstände. Die drei Hexachorde, das hexachordum naturale, durum und molle, die alle drei die gleichen Ton-

verhältnisse und daher für ihre Töne die gleichen Namen *ut re mi fa sol la* haben, sind ineinander geschoben. Und darauf beruht die Möglichkeit für das eigenthümliche Gebilde der Solmisation, die Mutation, d. i. die Vertauschung der Solmisations-Silben, die auf einen und denselben Ton fallen; wie der folgende Ausschnitt aus der bekannten Solmisations-Tabelle zeigt.

Hexachordum durum						*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
Hexachordum molle					*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	
Hexachordum naturale	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*					
	C	D	E	F	G	a	♭	♭	c	d	e

Das zweite ist der Umstand, dass alle drei Hexachorde Ausschnitte aus der diatonischen Tonleiter sind, in die der Ton ♭ auch hier wie überall als gleichberechtigtes Element aufgenommen ist. Die Manipulationen vollziehen sich also auf Grund dieser mit ♭ untermischten diatonischen Tonleiter.

Bei dem Vergleich mit Hucbald müssten wir daher als Substrat nur allein seine normale Tetrachordreihe (siehe S. 270) zu Grunde legen, auch wenn sie die uns bekannten Abweichungen von der Tonreihe der hexachordischen Solmisation hat. Ihr fehlt aber die Grundbedingung für jede Mutation. Denn in ihr sind die einzelnen gleich gebildeten Tetrachorde, deren vier Töne mit den gleichen Tonverhältnissen zwar die gleichen Namen und Zeichen des gleichen Typus tragen, nicht ineinander geschoben, sondern einfach nebeneinander gestellt. Eher schon hätte sich an dem allgemein gebräuchlichen Tetrachordsystem des Mittelalters eine Art von Solmisation ausüben lassen, vermöge der Stellen nämlich, wo je zwei Tetrachorde zwar nicht in einander geschoben sind, sich aber doch mit einem Ton berühren (siehe S. 271, wobei das eingeschobene Synemmenon-Tetrachord noch hinzukäme).

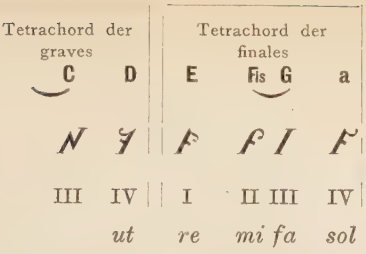
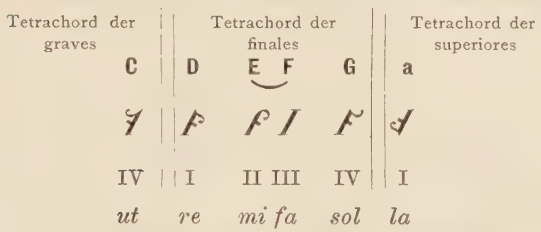
In Wirklichkeit wird die Solmisation bei Hucbald erst möglich, wo auch bei ihm sich die Tetrachorde ebenso ineinander schieben, wie bei der hexachordischen die Hexachorde. Und das geschieht, wie wir gesehen haben, erst dann, wenn jene Verschiebungen der Tetrachordreihe eintreten, die auch den von den Tonverhältnissen des Tetrachords abweichenden Tönen eine Stelle im Tetrachord und somit innerhalb des ganzen Tetrachordgebäudes schaffen. Hucbalds Solmisation ist also eine auf Grund der chromatischen Alteration

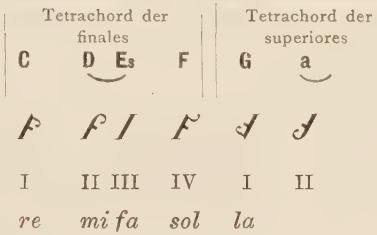
gewonnene Vorstellung, um mich eines kurzen Ausdrucks zu bedienen, eine chromatische Solmisation. Und wenn man sie mit jener Hexachord-Solmisation vergleichen will, so könnte man das allenfalls thun, wenn man nur das hexachordum durum mit dem ♮ in der Mitte und das hexachordum molle mit dem ♭ in Betracht zieht. Doch das Mittelalter hat später auch eine chromatische Solmisation geschaffen und schaffen müssen, als man, im gleichen Fall wie Hucbald, genöthigt wurde, chromatischen Tönen das Heimathsrecht in diesem Gebäude zu gewähren. Wie man weiss, hat dieser Umstand schliesslich die Fesseln des Hexachords, auf dem dieser Bau aufgerichtet ist, gesprengt und so das ganze Gebäude untergraben und zerstört.

Wenn also der Vergleich, den man anstellen will, zutreffend sein soll, so kann er nur zwischen der tetrachordischen Solmisation, die in Hucbalds Vorstellung vorgeht, und der analogen chromatisch-hexachordischen geschehen.

Das äussere Bild der Solmisation Hucbalds, gewissermaassen eine Solmisationstabelle in seinem Sinne, ist nunmehr ebenso schnell wie leicht zu entwerfen. Ja ich hätte sie bruchstückweise schon bei den Pentachorden anbringen können. Und vielleicht hat mancher Leser von selbst schon an derartiges gedacht bei den Erklärungen und Erläuterungen zu Hucbalds Worten und Figuren. Aber mir lag daran, aus diesen wie jenen allmählich die Idee dieser Solmisation entstehen zu lassen, in die ich nun den ganzen Vorgang gewissermaassen wie in eine Formel zusammenfasse. Und wenn ich den in etwas ausgedehnter Weise ausgeführten Vergleich mit der hexachordischen Solmisation vorausgeschickt habe, so hatte das doch seinen guten Grund. Denn er wird nicht blos als naheliegend herausgefordert, sondern er macht uns mit dem Vorgang bei Hucbald sogleich vertrauter, weil dieser, wenn auch nur in Gedanken ausgeführt, derselbe ist, wie der der hexachordischen Solmisation. Andererseits war es nöthig, das wirkliche Vergleichsobjekt festzustellen. Und dabei wurde es klar, dass, wenn Hucbald der erste ist, bei dem wir die Idee der Solmisation auftauchen sehen, das Chroma die Rolle spielt, ihn zu dieser Idee veranlasst oder genöthigt zu haben. Die erste Solmisation von der wir hören, ist chromatischen Ursprungs.

In folgendem will ich nun noch die Mutation Hucbalds beschreiben, indem ich dabei das früher schon an verschiedenen Stellen ausgesprochene zu einem Gesammtergebniss kurz zusammenfasse, und dann die einzelnen Fälle der Mutation nach einander aufführen. Ich bediene mich dazu der folgenden Tabelle.

Obere Reihe:
Verschiebung nach oben

Mittlere Reihe:
Normale Lage

Untere Reihe:
Verschiebung nach unten



Die mittlere Reihe enthält die Anordnung der normalen Tetrachordreihe Hucbalds (S. 270), die obere die Anordnung der um eine Stufe nach oben verschobenen, die untere die Anordnung der um eine Stufe nach unten verschobenen Tetrachordreihe.

Diese Darstellung giebt von der im Sinne Hucbalds ausgeführten Solmisations-Tabelle nur das Stück, das den Umfang der in den Pentachorden benutzten Töne *C—a* enthält. Man kann sie sich aber leicht ergänzen, indem man das weitere, die Ausfüllung der nur angefangenen Tetrachorde und die anderen fehlenden, nach Maassgabe der in jeder der 3 Reihen vorhandenen Anordnung hinzufügt. So, wenn man das Tetrachord der superiores der mittleren Reihe zu *a* ♮ *c d*, das entsprechende der unteren Reihe zu *G a* ♭ *c* ergänzt und dementsprechend in der oberen Reihe als Tetrachord der superiores ♮ *cis d e* hinzufügt, wenn man ferner das Tetrachord der graves in der mittleren Reihe zu *Γ A* ♭*B C*, das entsprechende der oberen Reihe zu *A B C D* ergänzt und in der unteren dem entsprechend als Tetrachord der graves *F Γ As* ♭*B* hinzufügt u. s. w. Den Tönen jeder Reihe

sind auch die Silben der hexachordischen Solmisation zugesetzt, soweit das Hexachord reicht, dem sie angehören. Die mittlere Reihe stellt ein ganzes Hexachord, das naturale, dar.

Die vier Arten der einseitigen Absonie und die beiden Absonien in der abwärtsgehenden Reihe der beiden Fälle der doppelseitigen entsprechen nun sechs verschiedenen Mutationen. Diese Mutationen bestehen also darin, dass Hucbald bei einem bestimmten Ton, den wir sogleich als für alle Fälle allgemein gültig feststellen werden, aus einer der Reihen in eine andere überspringt. Das heisst: diesen Ton, bei dem dieser Wechsel, den wir als Mutation bezeichnen, eintritt, fasst er auf zweierlei verschiedene Arten auf:

1. In dem Sinn der Tetrachord-Anordnung, der gegenüber die Verschiebung in die neue Anordnung stattfindet, die dem absonen Ton eine Stelle im Tetrachord verschafft.
2. In dem Sinn dieser durch die Verschiebung entstandenen Anordnung.

Der Ton nun, bei dem die Mutation stattfindet, ist regelmässig der, welchem der absone Ton auf der nächsten, je nachdem tieferen oder höheren Stufe folgt. Also nicht erst mit diesem letzteren selbst geht Hucbald durch Mutation in die neue Anordnung über, sondern immer schon einen Ton vorher. Das ist gerade so, wie es bei den Mutationen der hexachordischen Solmisation geschah, die ebenfalls den Uebergang in das neue Hexachord vorher stattfinden lässt.

Hucbald fasst diesen Ton, mit dem die Mutation eintritt, nicht bloss in diesem doppelten Sinn auf, sondern er benennt ihn, wie wir aus seinen begreiflicherweise nur den einseitigen Absonien beigegebenen Beschreibungen hören, direct auf zwiefache Art: zuerst in dem ersten Sinn als den Ton, auf den der absone, hier immer chromatische Ton folgt, und dann bezeichnet er ihn zweitens im Sinn der Verschiebung mit dem Ausdruck *veluti* oder *quasi*, wie z. B. in der ersten einseitigen Absonie (No. 2a) *veluti post deuterum.* Es versteht sich übrigens von selbst, dass er von diesem Ton aus den Wechsel eintreten lässt. Denn er ist es ja, von dem aus der absone Ton das unnormale Intervall bildet. Nun nennt Hucbald hier, wie wir sahen, den absonen Ton immer als Tetrachord-Ton im Sinne der Verschiebung. Um nun auszudrücken, dass diese Tetrachord-Zugehörigkeit nicht in dem ursprünglichen Sinn, sondern eben im Sinne der Verschiebung gemeint ist, muss Hucbald schon den Ton, der dem absonen vorangeht, den er vorher schon als Tetrachord-Ton im Sinn der ursprünglichen Anordnung benannt hat, nun auch zweitens

durch jenes *veluti post* oder ähnliches als Tetrachord-Ton im Sinne der Verschiebung charakterisiren. Wie z. B. in der ebengenannten ersten einseitigen Absonie (No. 2a): *post protum sonum metiatur tritus, veluti post deuterum.* Hier folgt dem protus (*D*) der normalen Anordnung nach oben der als tritus bezeichnete Ton. Aber er soll nicht tritus sein in dem Sinne, wie es der voraufgehende protus ist, (also nicht *F*), sondern in dem Sinn, als wäre der vorangehende protus-Ton (*D*) ein deuterus-Ton in der nach unten verschobenen Tetrachordreihe, so dass der als tritus bezeichnete Ton im Sinne der gleichen Verschiebung der auf diesen deuterus-Ton (*D*) folgende tritus (*Es*) ist.

Hucbald zählt vier Arten der einseitigen Absonie auf; für jeden der chromatischen Töne *Es* und *Fis* zwei, die eine von ihnen, die bei aufwärtsgehender Bewegung, die andere, die bei abwärtsgehender eintritt. Auch diese Differenzirung musste er durchführen, weil der chromatische Ton beidemal von einem anderen Ton aus, dem unter ihm oder über ihm liegenden, bestimmt wird, so dass die bei diesen Tönen eintretende Mutation beidemal eine andere ist. Und auch dies entspricht dem, was die hexachordische Solmisation fordert.

Um die einzelnen Mutationen zu bezeichnen, brauche ich jetzt nur noch einmal den der Uebersichtlichkeit wegen hier und da etwas umgestellten Wortlaut Hucbalds mitzutheilen, mit dem er die Absonien schildert. Sie sind nunmehr direct herauszulesen. Die kurzen beigegebenen Zusätze sind keine Erläuterungen, sondern nur ein Nachweis, durch den man gleich orientirt wird und die Art der Mutation an der Hand der Tabelle erkennt. Der tetrachordischen Mutation stelle ich zum Vergleich die hexachordische an die Seite. Um die obere, mittlere und untere Reihe zu bezeichnen, bediene ich mich der Abkürzungen o. R., m. R., u. R.

I. Die einseitigen Absonien.

1. In aufwärtsgehender Bewegung.

a) **Erste Art der Absonie** (Pentachord III, linke Seite). No. 2a (auch No. 4): *post protum sonum* 𝄢 (*D*; m. R.) *metiatur tritus* 𝄞 (*Es*; u. R.), *veluti post deuterum* 𝄢 (*D*; u. R.).

Mutation auf *D*: protus 𝄢 m. R. (*re*) = deuterus 𝄢 u. R. (*mi*).

Das nun mit dem chromatischen Ton (*Es*) gebildete Intervall: *D—Es* (deuterus-tritus u. R.; *mi—fa*).

b) **Dritte Art der Absonie** (Pentachord X, linke Seite). No. 10: *a deutero* 𝄢 (*E*; m. R.) *metiatur alius deuterus* 𝄢 (*Fis*; o. R.), *veluti a proto* 𝄢 (*E*; o. R.).

Mutation auf *E*: deuterus 𝄢 m. R. (*mi*) = protus 𝄢 o. R. (*re*).
Das nun mit dem chromatischen Ton (*Fis*) gebildete Intervall: *E—Fis* (protus-deuterus o. R.; *re—mi*).

2. In abwärtsgehender Bewegung.

a) **Vierte Art der Absonie** (Pentachord XII, rechte Seite). No. 11: *a trito* 𝄡 (*F*; m. R.) *metiatur alius tritus* 𝄡 (*Es*; u. R.), *quasi a tetrardo* 𝄢 (*F*; u. R.).

Mutation auf *F*: tritus 𝄡 m. R. (*fa*) = tetrardus 𝄢 u. R. (*sol*).
Das nun mit dem chromatischen Ton (*Es*) gebildete Intervall *F—Es* (tetrardus-tritus u. R. *sol—fa*).

b) **Zweite Art der Absonie** (Pentachord VI, rechte Seite). No. 2b (auch No. 6): *post tetrardum sonum* 𝄢 (*G*; m. R.) *metiatur deuterus* 𝄢 (*Fis*, o. R.), *veluti post tritum* 𝄡 (*G*; o. R.).

Mutation auf *G*: tetrardus 𝄢 m. R. (*sol*) = *tritus* 𝄡 o. R. (*fa*).
Das nun mit dem chromatischen Ton (*Fis*) gebildete Intervall: *G—Fis* (tritus-deuterus o. R.; *fa—mi*).

II. Die Absonien in der absteigenden Reihe der doppelseitigen Absonien.

Für diese hat Hucbald, wie gesagt, keine Beschreibungen gegeben, weil sie sich für ihn und seine Leser von selbst verstanden. Ich stelle sie her nach dem Vorbild seiner für die einseitigen Absonien gegebenen.

a) **Im zweiten Fall der doppelseitigen Absonie** (Pentachord XIV, rechte Seite; No. 12): *a trito* 𝄡 (*G*; o. R.) *metiatur alius tritus* 𝄡 (*F*; m. R.), *veluti a tetrardo* 𝄢 (*G*; m. R.).

Mutation auf *G*: tritus 𝄡 o. R. (*fa*) = tetrardus 𝄢 m. R. (*sol*).
Das nun mit dem absonen Ton (*F*) gebildete Intervall: *G—F* (tetrardus-tritus m. R.; *sol—fa*).

b) **Im ersten Fall der doppelseitigen Absonie** (Pentachord VIII, rechte Seite; No. 7): *post tetrardum* 𝄢 (*F*; u. R.) *metiatur deuterus* 𝄢 (*E*; m. R.), *quasi post tritum* 𝄡 (*F*; m. R.).

Mutation auf *F*: tetrardus u. R. (*sol*) = tritus m. R. (*fa*).

Das nun mit dem absonen Ton (*E*) gebildete Intervall: *F—E* (tritus-deuterus m. R.; *fa—mi*).

Ob Hucbald nun bei dem durch diese Mutationen versinnbildlichten Wechsel, der sich in seiner Vorstellung vollzog, den Gedanken hatte, dass er etwas ähnliches that, als was die spätere hexachordische Solmisation wirklich ausgeführt hat, wer vermöchte das zu sagen? Das wesentliche ist, dass er uns die Art, sich die Vorgänge vorzustellen, auf der die Solmisation beruht, unwiderleglich als seine Vorstellungsart zeigt.

Mit voller Deutlichkeit sind uns nun aus Hucbalds Worten und Figuren chromatische Töne entgegengetreten. Und zwar, ohne dass es noch weiterer Folgerungen bedürfte, in ganz directer Art schwarz auf weiss die Töne *Es* und *Fis* (ob wir auch noch andere bei ihm anzunehmen haben, darüber nachher). Aber es ist, wie ich schon früher bemerkte, und wie es auch nach der Art meiner Darstellung erscheint, eine rein theoretische Belehrung, in der sie ihren Platz finden. Unter dem, was der geistliche Sänger wissen und können muss, gehörte, wie wir sahen, in erster Reihe auch die richtige Ausmessung der Tonverhältnisse. Es gilt dabei den Hauptfehler zu vermeiden, anstatt eines ganzen Tones einen halben oder umgekehrt zu singen, auf den sich alle andern Fehler zurückführen lassen. Denn die Grösse aller andern Intervalle bestimmt sich nach diesen beiden. Und da nun diese Wurzel alles Uebels gründlich und systematisch demonstrirt wird, müssen natürlich die chromatischen Töne zum Vorschein kommen, und zwar gerade *Es* und *Fis*, die uns wohlbekannten. Denn da Hucbald überall vom Tetrachord ausgeht, besteht nach seiner Betrachtungsweise der Fehler in der zwiefach falschen Lage des semitoniums, einmal unten im Tetrachord, das anderemal oben, anstatt in der Mitte. Das ergiebt in dem Tetrachord der finales, das er zu Grunde legt, die Bildungen *D Es F G* und *D E Fis G*, somit also die chromatischen Töne *Es* und *Fis*.

So möchte man folgern und glauben, dass die so nachgewiesene chromatische Alteration nur als das von dem Theoretiker aufgedeckte Product eines Grundfehlers beim Singen zu betrachten ist, der bei dem Vortrag der Gesänge vermieden werden muss. Das Chroma erschiene danach als eine Folge der Gewalt, die den Gesängen durch schlechte Ausführung angethan ist, nicht aber als ein ihnen selbst eigenthümliches Ausdrucksmittel, als ein zu ihrem Wesen gehöriger

Besitz. Und doch hätte Hucbalds Nachweis der chromatischen Töne für uns nur dann eine Bedeutung, wenn wir sie bei ihm auch in dieser letzteren Eigenschaft sähen.

Und in der That können wir das. Denn so sicher es ist, dass er die chromatischen Töne behandelt als Fehler beim Singen, nicht minder sicher ist es, dass er sie als eine den Melodien anhaftende Eigenthümlichkeit anerkennt. Er spricht sich darüber mitten in seinen Auseinandersetzungen aus. Und wenn ich nicht die gleiche Reihenfolge bei meinen Erklärungen innegehalten habe, so geschah das absichtlich.

Erst mussten wir die völlige Sicherheit und Gewissheit gewinnen, dass die von Hucbald ins Auge gefassten und beschriebenen Töne wirklich chromatische sind. Das musste in einem Zuge geschehen, und jede Unterbrechung wäre störend gewesen. Und dass der Leser auf einem so langwierigen Wege zu dieser Gewissheit geführt und so lange hingehalten wurde, ehe wir zu dem für uns bedeutungsvollsten gelangten, ist in der Ausdrucks- und Beschreibungsart des Autors begründet, die wir selbst erst zu einer uns verständlichen Sprache umwandeln mussten.

Um so kürzer können wir nun sein. Denn es sind nur wenige Worte, in denen sich Hucbald über die Existenz chromatischer Töne in den Melodien seiner Zeit ausspricht. Und das wenige ist für uns, die wir jetzt wissen, um welche Töne es sich handelt, nicht mehr misszuverstehen.

Gleich nachdem Hucbald die beiden chromatischen Töne *Es* und *Fis*, die einzigen also, die in seinen Beispielen überhaupt nur vorkommen können, zum erstenmale nachgewiesen hat, also nach den beiden ersten Arten der einseitigen Absonie (Pentachorde III und VI) und der aus ihnen combinirten ersten doppelseitigen Absonie (Pentachord VIII) belehrt der Lehrer den Schüler über das Vorhandensein des Chromas in den Melodien. Hier spricht er (No. 8) von den in den genannten Fällen durch die Absonie entstandenen halben Töne, die er mit Zurückbeziehung (*Limmata ergo* etc.) auf die früher gegebene Erklärung (175 a, Z. 12 ff. *Semitonia vel limmata* etc.; siehe S. 276 f. dieser Schrift) als limmata bezeichnet. Denn es handelt sich in diesen Fällen jedesmal um einen halben Ton, den der absone Ton, wie ich ihn mit Rücksicht auf die absteigende Reihe der doppelseitigen Absonie in umfassenderer Bedeutung, anstatt schlechtweg als chromatisch, bezeichne, mit dem ihm voraufgehenden hervorbringt. Hucbald trifft mit seinen Worten ebenso wie das mit den

absonen Tönen gebildete Intervall natürlich auch diese selbst, und was er von jenem sagt, gilt uns auch, was ich der Einfachheit wegen gleich und allein ins Auge fasse, als von diesen gesprochen.

Es sind zwei miteinander in Zusammenhang stehende Wirkungen, die er von ihnen aussagt: *per ea interdum idem modus a modo transfertur vel per eadem restituitur*, und die man, wie es heisst, in den Gesängen genugsam beobachten kann.

Die erstgenannte besteht in folgendem: Vermöge des absonen Tons wird die Tonart von der Tonart weg verpflanzt, d. h., sie wird von der Stelle, die sie von Hause aus hat (*a modo*), auf eine andere Stelle übertragen; wie ich hinzufüge, auf eine Stelle, wo von Hause aus eine andere, nunmehr verdrängte Tonart steht. Das geschieht, heisst es, bisweilen. Nämlich dann, wenn der absone Ton so in Wirksamkeit tritt, dass dadurch die Tonart-Empfindung beeinflusst wird. So z. B. steht die deuterus-Tonart auf *E*. Tritt nun der Ton *Es* mit solcher tonalen Wirksamkeit auf, so wird sie aus diesem Sitz verpflanzt auf den Ton *D*, von dem als von ihrem natürlichen Sitz die protus-Tonart verdrängt wird. Oder fassen wir diese letztere Tonart auf diesem ihren Sitz ins Auge. Tritt der Ton *Fis* in tonale Wirksamkeit, so wird sie von hier, von *D*, auf den Ton *E* versetzt, auf dem von Hause aus der nun verdrängte deuterus seinen Platz hat. Der absone Ton, der diese Wirkung hervorbringt, ist also ein chromatischer.

Auch wir können solche tonale Wirkung des chromatischen Tones an früher besprochenen Gesängen beobachten. Das erste z. B. an dem Introit. *Exaudi, Domine, vocem meam* (siehe S. 70 ff. und die Melodie-Darstellung S. 71). Wir stellen uns hier, wo wir die chromatischen Töne direct ins Auge fassen, die Melodie, die der protus-Tonart angehört, gleich in ihrer ursprünglichen *D*-Lage vor (2. Reihe der Melodie-Darstellung), und nicht in der Transpositions-Lage (1. Reihe). Da ist die deuterus-Tonart an so bedeutsamer Stelle, gleich im Anfang *D Es C F F* der Melodie, in dem Maasse ausgeprägt, dass es Regino, wie wir früher sahen, die Veranlassung gab, zur Tonart der Psalmodie des Gesanges sie zu bestimmen. Aber dieser deuterus ist nicht auf *E*, seiner eigentlichen Stelle, aufgebaut, sondern vermöge des chromatischen *Es* auf das die Melodie beginnende *D* verpflanzt, von wo die Grundtonart, der protus, in diesem Anfang verdrängt wird.

Die Wirkung des *Fis* kann man an dem Allel. *Laetatus sum* bemerken (siehe S. 64 ff. und die Melodie-Darstellung auf dieser Seite). Auch hier stellen wir uns die Melodie gleich in der ursprünglichen

Lage des deuterus auf *E* vor (2. Reihe der Darstellung), dem sie nach der Transpositions-Version des Antiphon. von Montpell. (1. Reihe) angehört. Da hat der V. an der hervorragenden Stelle eines Distinctions-Schlusses auf *mihi* die Cadenz *E Fis G Fis E Fis Fis E.* Die in ihr ausgeprägte protus-Tonart ist von ihrem eigentlichen Sitz *D* auf den Ton *E* verpflanzt, von wo als von ihrem angestammten Platz die deuterus-Tonart verdrängt ist.

Die andere Wirkung besteht in folgendem: Dieselbe Tonart, die vorher von ihrem ihr von Hause aus gehörigen Platz anderswohin versetzt wurde, wird nun auf diesem ihrem eigentlichen Sitz wiederhergestellt, wiederum vermöge eines absonen Tones. Das ist der Vorgang, der sich in der doppelseitigen Absonie abspielt, und den man an dem von Hucbald unmittelbar vorher vorgeführten ersten Fall (Pentachord VIII, S. 294) beobachten kann. Wenn nämlich an einer Stelle der Melodie durch das chromatische *Es*, wie es in der aufsteigenden Reihe des Pentachords vermöge der ersten Absonie erscheint, eine Tonart von dem ihr eigenen auf einen anderen Sitz verpflanzt wird, so wird, wenn an einer anderen Stelle der Melodie der nun absone diatonische Ton *E*, wie er in der absteigenden Reihe vermöge der zweiten Absonie erscheint, wieder Platz greift und zu tonaler Wirksamkeit gelangt, die vorher verpflanzte Tonart jenem ihr eigentlich zukommenden Sitz wiedergegeben, und die von ihr zuerst verdrängte Tonart nimmt nun auch den ihren wieder ein. Natürlich findet das gleiche in Bezug auf die Töne *Fis* und *F* statt nach dem Vorgang, der sich bei dem zweiten Fall der doppelseitigen Absonie (Pentachord XIV, S. 301) ereignet. Diese rückläufige Wirkung kommt also auch nur vermöge des chromatischen Tones zu Stande, der die erste, nachher durch den absonen diatonischen Ton quitt gemachte Wirkung verursacht hatte. Und ich will bemerken, dass dieser Vorgang gewissermaassen schon in das Gebiet der zweiten Gattung der Absonie (siehe S. 275), von der bald die Rede sein wird, hinüberspielt.

In vorhergehendem habe ich ausser von der verpflanzten Tonart immer auch von der anderen Tonart gesprochen, die dadurch von dem ihr zukommenden Platz verdrängt wird, obwohl Hucbald diese mit Nothwendigkeit eintretende Consequenz nicht besonders hervorhebt — falls man nämlich in dem Ausdruck *a modo* das Wort *modus* in dem ihm oben gegebenen Sinn nimmt als die der Tonart von Hause aus zukommende Stelle. Ich habe es gethan, weil dieses *a modo* vielleicht doch anders zu fassen, und weil dann von der Verpflanzung einer Tonart als einer Folge davon die Rede wäre, dass sie von einer

anderen verdrängt wird. In compressem Ausdruck könnte Hucbald nämlich auch gesagt haben: Vermöge des chromatischen Tons wird eine Tonart durch eine andere Tonart (*a modo*) verpflanzt. Das heisst: sie muss ihre Stelle verlassen, weil sich eine andere dorthin setzt. Dann läge der Hauptnachdruck auf dem Tausch zwischen zwei sich auf demselben Ton aufbauenden Tonarten, zwischen der dort heimischen und der sie verdrängenden, z. B. zwischen der auf dem Ton *D* heimischen protus-Tonart und der ebenda unter der Wirkung des *Es* nun angesiedelten deuterus-Tonart. Von der Verpflanzung der verdrängten Tonart anderswohin wäre hingegen nur nebensächlich die Rede. Die andere Wirkung würde diese sein: Die vorher vermöge des chromatischen Tons von ihrem Platz durch eine andere verdrängte Tonart wird dort wiederhergestellt, wenn wie in der doppelseitigen Absonie nach dem Gebrauch des chromatischen Tons der aufsteigenden Reihe der nunmehr absone diatonische der absteigenden wieder eintritt.

Ich habe auch dieser immerhin möglichen, wenn auch, wie ich glaube, etwas abseits liegenden Deutung Raum gegeben, um in einer so wichtigen Angelegenheit nichts ungesagt zu lassen, wonach sich aus Hucbalds Worten vielleicht etwas ganz anderes als die oben nachgewiesenen Wirkungen hätte ergeben können. Das ist aber nicht der Fall. Es kommt beides, wie man sieht, auf dasselbe hinaus: den durch den chromatischen Ton bewirkten Aufbau einer Tonart an einer ihr von Hause aus fremden Stelle und die Aufhebung dieser Wirkung, wenn der chromatische dem nunmehr absonen diatonischen Ton weicht. Und auch nach der zweiten Deutung bleibt es bedingungslos und mit Ausschluss jedes Missverständnisses bei der sehr bedeutsamen Thatsache, dass Hucbald den chromatischen Tönen jene auf die Tonart gerichteten Wirkungen zuspricht, die erste wie auch die zweite, bei der der absone diatonische Ton seine Wirkung ja nur ausübt im Gegensatz zu der, die der chromatische hervorrief. Das ist für uns, die wir den chromatischen Tönen nachspüren, das wesentliche. Und sie werde ich, um unnöthige Weitläufigkeiten zu vermeiden und um den Blick nicht weiter von der Hauptsache abzulenken, in folgendem auch allein nur im Auge behalten.

Es ist nun nachdrücklichst zu betonen, dass jene Wirkungen nicht bloss theoretische Constructionen sind, sondern solche, die man, wie Hucbald sagt, in den Gesängen genugsam (*satis*) beobachten kann. Also nicht einmal eine Seltenheit sind die chromatischen Töne und ihre von Hucbald hervorgehobenen Wirkungen in den Gesängen, sondern Dinge, die man in ihnen hinlänglich genug finden kann. Und was das für

Gesänge sind, auf die Hucbald verweist, kann doch keinen Augenblick zweifelhaft sein. Es würden auch ohne einen besonderen Hinweis immer nur geistliche Gesänge sein können, die ein Schriftsteller dieser Zeit und Tendenz als Gegenstand und Muster für die Beobachtung anführt. Hucbald hat uns aber in der Einleitung zu dieser Abtheilung der Scholien noch ausdrücklich gesagt, dass seine Lehren im Dienste der liturgischen Gesänge (der ecclesiastica cantica) stehen und für die Sänger, die sie auszuführen haben, bestimmt sind.

Mit dieser Auskunft des Lehrers ist der Schüler aber noch nicht zufrieden. Er will auch wissen, wie er über die chromatischen Töne zu denken hat. Und er fragt (No. 9): Soll man sie für Fehler (*vitia*) halten? Darauf antwortet der Lehrer: Fehler sind sie freilich. Jedoch gleichwie in Gedichte Barbarismen und Soloecismen häufig in redekünstlerischem Sinn (*figuraliter*) eingemischt werden, so werden auch chromatische Töne in Gesänge manchmal mit Absicht (*de industria*) eingefügt.

Diese Worte sind sehr bedeutsam. Schon der Vergleich mit dem, was in den Gedichten vorgeht. Die Barbarismen und Soloecismen sind an sich genommen eine mangelhafte Art des Ausdrucks, sie weichen von der normalen Art ab. Nichts desto weniger werden sie in Gedichten verwandt, wo sie gerade durch die Abweichung von dem normalen Ausdruck eine eigenthümliche Wirkung hervorbringen. Ebenso verhält es sich mit den chromatischen Tönen in den Gesängen. Sie sind an sich betrachtet ebenfalls Fehler (so will ich einstweilen *vitia* übersetzen; es wird nachher noch von dieser Benennungsweise die Rede sein). Aber trotzdem finden sie in den Melodien ihre Stelle. Auch sie bringen hier gerade durch die Abweichung von der Norm eigenthümliche, nur durch sie hervorzurufende Wirkungen hervor, Wirkungen eben, wie sie der Lehrer vorher beschrieben hatte.

Und nun ein zweites: Nicht durch fehlerhaftes Singen kommen diese chromatischen Töne und die mit ihnen gebildeten Intervalle, wie Hucbald jetzt von ihnen spricht, in die Gesänge hinein. Sondern sie gehören ihnen, nach seiner Meinung als ihr Eigenthum an. Sie sind den Melodien vorsätzlich, nach der ursprünglichen Absicht, natürlich doch nicht der Sänger, die Hucbald belehren will, sondern ihrer ursprünglichen Erfinder mitgegeben worden. Und auch das entspricht dem Vorgang an den Gedichten, den Hucbald zur Veranschaulichung als Vergleich herbeizieht. Denn jene Barbarismen und Soloecismen sind in die Gedichte nicht erst durch die, die sie vortrugen oder überlieferten, hineingetragen worden, sondern gehören

ihnen von Hause aus nach dem Willen des Dichters an. Und aus diesem Vergleich muss man auch folgern, dass Hucbald die chromatischen Töne nicht etwa überhaupt nur als etwas durch die Tradition oder Ausführung der Melodien hinzugekommenes, sondern hier als ihr ursprünglichstes Besitzthum ansieht. Ihm sind sie also auch ein Ausdrucks- und Darstellungsmittel, das dem cantus ecclesiasticus von jeher ureigen ist. Hucbald lehrt also nicht bloss, chromatische Töne, wo sie durch Fehler beim Singen entstehen, zu vermeiden, sondern er lehrt auch, wo sie zum Wesen und ursprünglichen Besitz der Melodie gehören, sie als solche anzuerkennen und zu verwenden. Und diese Ansicht, die wir durch ihn kennen lernen, ist als die Anschauung eines Mannes aus dem früheren Mittelalter, ja als die älteste, die wir in directer Weise ausgesprochen hören, von der allergrössten Bedeutung.

Das ist es, was wir von Hucbald aus seiner Darstellung von unserer ersten Gattung der Absonie lernen. Es sind also Vorgänge, die sich, wie er bei ihrer Definition (siehe S. 275 *Alia fit dissonantia* etc.) sagt, *in eadem neuma* ereignen. Und man wird nun auch den Sinn dieses Ausdrucks erkennen.

Die Vorgänge, die er hier schildert, sind solche, die eine einzelne Stelle einer Melodie betreffen. Er spricht von dem chromatischen Ton nur mit Rücksicht auf die Stelle, in der er erscheint, und auf die Wirkung, die er da hervorbringt, womit natürlich nicht gesagt ist, dass nicht mehrere solcher Stellen in derselben Melodie vorkommen könnten. Und diese einzelne Stelle ist es, was Hucbald mit *eadem neuma* bezeichnet, oder genauer gesagt, das Stück einer Melodie, in dem diese einzelne Stelle vorkommt. Noch deutlicher wird das durch den Gegensatz, den er zwischen dieser Absonie *in eadem neuma* und der andern, unserer zweiten Gattung der Absonie aufstellt, die sich *in praecinendo et respondendo* ereignet, wie er zu ihrer Definition (siehe S. 275 *Tertia dissonantia* etc.) hinzufügt. Hier handelt es sich nicht um den Vorgang in der einzelnen Stelle, sondern um ein Verhältniss, das sich erst zeigt, wenn man ein Stück eines Gesanges (*praecinendo*) mit einem anderen (*respondendo*) in Beziehung setzt. Und dieser zweiten Gattung der Absonie wenden wir uns nun zu.

Auch hier schickt Hucbald der eigentlichen Auseinandersetzung eine Erklärung voraus. Diesmal betrifft sie den Ausdruck, ich möchte sagen das Schlagwort, mit dem er diese Gattung der Absonie charakterisirt. Schon in ihrer Definition, und dann nach dem Schluss der Abhandlung über die erste Gattung der Absonie beim

Uebergang zu der zweiten (177b, Z. 15 v. u. f. *si, quotis locis oportet, soni ad sonos non respondeant*) sagt er, dass diese Absonie eintritt, wenn sich die *soni* nicht entsprechen, *quotis locis oportet*. Er hat also zu erläutern, worin die Entsprechung besteht. Diese Erläuterung (177b, letzt. Abs. ff. *Huc, inquam, ades ac vide* etc.), eine etwas weitere Ausführung des in dem Hauptwerk selbst (154b, Z. 4 ff. *Omnis sonus musicus* etc.) gesagten, wird man um so eher verstehen, wenn man sich gegenwärtig hält, was Hucbald mit dem *sonus* in solchem Zusammenhang meint. Wie schon früher (S. 298) gesagt, versteht er darunter nicht den Ton hinsichtlich seiner Tonhöhe an sich, sondern in seiner Zugehörigkeit zum Tetrachord. So kann ein Ton dieselbe Tonhöhe haben wie ein anderer, und doch brauchen beide in Bezug auf ihre Zugehörigkeit zum Tetrachord nicht dieselben zu sein. So hat z. B. der Ton *D* in den verschiedenen Pentachorden, z. B. dem VI. und XII., oder, zum besseren Ueberblick, in den drei Reihen der Tabelle auf S. 307 dreimal eine andere tetrachordische Stellung und Bedeutung, als protus in der normalen Anordnung der Mittelreihe, als tetrardus und deuterus in den beiden anderen. Und andererseits können zwei Töne eine verschiedene Tonhöhe haben und doch hinsichtlich der Tetrachord-Stellung gleich sein. Das ist, sofern es uns hier angeht, der Fall zwischen je zwei Tönen, die zwei verschiedenen Tetrachorden der Tetrachordreihe angehören und in ihnen die gleiche Stellung als protus oder deuterus etc. einnehmen. Das Wesen dieser Gleichheit besteht darin, dass von je zwei solchen correspondirenden und als gleich gesetzten Tönen aus sich nach oben und unten hin die gleichen Tonverhältnisse wiederfinden, was sich ja aus der Construction der Tetrachordreihe Hucbalds (S. 270) mit Nothwendigkeit ergiebt. Das gilt, nebenbei bemerkt, auch von den beiden Verschiebungen der Tetrachordreihe (man denke sich die obere und untere Reihe der Tabelle auf S. 307 ausgeführt), was wir aber bei der gegenwärtigen Betrachtung nicht weiter berücksichtigen. Die in diesem Sinne gleichen *soni* sind also, da jedes Tetrachord aus vier Tönen besteht, die je fünften innerhalb der ganzen Tetrachordreihe.

Und nichts anderes ist es, was Hucbald (178a, Z. 9 ff.) folgendermaassen ausspricht: *Deinde sonus quisque, quem in hoc aut illo latere secundum habet, in alio latere habet quartum; quem tertium in hoc latere, eundem tertium in alio.* Das heisst: Man gehe von einem beliebigen Tetrachordton aus (z. B. von dem I. irgend eines Tetrachordes), so wird man immer auf zwei untereinander entsprechende Töne (*compares* nennt er sie vorher) treffen, wenn man folgendermaassen ver-

fährt: wenn man von dem Ausgangspunkt (z. B. dem I.) den zweiten nach oben und den vierten nach unten, oder umgekehrt nimmt (diese Töne sind dann in diesem Falle beide entweder II. oder beide IV. ihres Tetrachords); oder wenn man den dritten sowohl nach oben wie nach unten hin nimmt (beide Töne sind dann III. ihres Tetrachords). Und so ist es immer, welchen Tetrachordton man auch zum Ausgangspunkt wählt. Diese Comparität ist es, was Hucbald als die Entsprechung der *soni, quotis locis oportet* nennt. Sie beruht, wie schon gesagt, und wie Hucbald selbst ausdrücklich vermerkt, auf der Art, wie er die Tetrachorde in steter Nebeneinanderstellung aneinanderreiht. Und in diesem Sinne beginnt er seine vorbereitende Erläuterung mit den Worten (177b, letzt. Abs., Z. 1 ff.): *Huc, inquam, ades ac vide, quomodo in tetrachordis vel pentachordis quaternae varietatis ordo disponitur, ut, quotus ab alio quolibet constet sonus, liquido contempleris.* Und um recht augenfällig die Wiederkehr der gleichartigen *soni* an den nach oben und unten hin fünften Stellen zu zeigen, verweist er auf das, was sich den Augen darbietet, wenn man die vier Farben (entsprechend den vier Tetrachordtönen): roth, grün, gelb, schwarz in der gleichen Reihenfolge mehrfach an einander reiht. Dann folgt die Erklärung, von der ich oben das wesentliche bereits wiedergegeben habe. Und er schliesst sie (178a, Z. 13 ff.) mit Worten, die die eben mitgetheilten Anfangsworte zum Theil fast wiederholen: *Sed haec dixerim, iuxta quod in continuatione tetrachordorum quaternae varietatis ordo disponitur.*

Diese Wiederholung und ihre Fassung giebt mir zu einer Bemerkung Veranlassung, die zwar nicht unmittelbar in den Zusammenhang unserer Ausführungen hineingehört. Sie betrifft aber einen für Hucbalds Vorstellungsweise sehr wichtigen Punkt, über den sich der aufmerksame Leser seiner Schrift immerfort Scrupeln machen wird. Und mit ihm müssen wir uns, weil es auch in unsere augenblickliche Angelegenheit hineinspielt, abfinden. Ich meine den Widerspruch zwischen der Tetrachordreihe Hucbalds (siehe S. 270) mit ihren stets reinen Quinten und den dafür nothwendigen Tönen *♭B*, *fis* und *c̄is* einerseits und der natürlichen diatonischen Tonleiter andererseits, die ja doch einzig und allein die Töne so enthält, dass daraus die vier Tonarten als das Material für die Melodiebildung erwachsen.

Dass Hucbald sich dieses Unterschiedes bewusst ist, und dass er seine Tetrachordreihe nicht einfach an die Stelle der diatonischen Tonleiter setzen will, sondern sie sich, wie früher bemerkt, zu bestimmten Zwecken construirt hat, ist an sich klar, und er giebt es auch an verschiedenen Orten zu erkennen. Und auch an dieser

Stelle, dünkt mich, lässt er etwas derartiges durchschimmern, wesshalb ich sie eben zur Besprechung bringe. Die Wiederholung des gleichen Ausspruchs zu Anfang und zum Schluss einer ganz kurz gehaltenen Erläuterung müsste doch sehr überflüssig erscheinen, wenn Hucbald beidemal ganz das gleiche sagen wollte. Aber er giebt ihm hier am Schluss eine andere Wendung, wie er ihn auch mit einem Jedoch (*Sed*) einleitet. Und mit dieser anderen Wendung giebt er ihm auch eine veränderte innere Bedeutung.

Am Anfang weist er einfach auf die immer gleiche Anordnung der je vier Töne in jedem der aneinandergereihten Tetrachorde hin, aus der er die Comparität der Töne als Folge hervorgehen lässt. Hier am Schluss, nachdem er diese Comparität nun auseinandergesetzt hat, sagt er: Doch das wollte ich gesagt haben [nur] insofern, als bei der Aneinanderreihung der Tetrachorde immer die gleiche Anordnung der je vier Tetrachordtöne hergestellt wird. Das klingt doch wie eine Einschränkung, wie ich sie durch das [nur] eben schon angedeutet habe. Hucbald will damit sagen: Nicht an den je fünften Stellen der diatonischen Tonleiter findet man stets solche comparen Töne, von welchen ich hier spreche. Denn in ihr hat das *F* keinen comparen Ton nach unten in dem Ton *B*, und ebensowenig das ♭ nach oben in dem *f*. Sondern wenn ich von comparen Tönen spreche, die jeder Ton an fünfter Stelle nach oben und unten hin hat, so will ich das nur gesagt haben im Sinn meiner Tetrachordreihe.

Stillschweigend macht Hucbald diese Einschränkung, die ich in jenen Worten sehen muss, wiederholentlich. So z. B. im 4. und 5. Capitel des Hauptwerks (153b u. f.) und in der entsprechenden Stelle der Scholien 182a unten u. f., wo er die Umfänge der Tonarten angiebt, wie denn überall, wo er Tonarten im Auge hat. So, wie schon oben bemerkt, bei den Octaven-Verdoppelungen des Organums. Er spricht sie auch aus, z. B. am Schluss des 11. Capitels (164a, Z. 19 ff. *Attendenda quoque* etc.), wo er zeigt, dass in dem consonirenden Intervall der Octave die beiden die Consonanz bildenden Töne, von denen als von gleichgearteten Tönen aus die gleichen Tonverhältnisse stattfinden, an der je achten Stelle von einander stehen, und dass sich hier solche gleichgearteten Töne nicht, wie in seiner Tetrachordreihe, an je neunter Stelle finden. Und viel ausführlicher noch behandelt er dasselbe am Schluss der Scholien (212a, letzt. Abs. ff. *Verum quidem est* etc.), wo er den Lehrer dem in diesem wichtigen Punkt unklaren Schüler Aufschluss ertheilen lässt. Es ist das gewissermaassen eine grundsätzliche Auseinandersetzung und Trennung zwischen den beiden

Tonreihen, der natürlichen Tonleiter und der Tetrachordreihe, womit der Autor den Leser entlässt.

Man versteht, wie diese Trennung gemeint, und dass sie nothwendig ist. Was man aber trotz alledem nicht versteht, ist der Vorgang in Hucbalds Vorstellung. Er muss sich doch in jedem Augenblick, wenn er mit seiner Tetrachordreihe operirt, sagen, dass sie der Wirklichkeit nicht entspricht. Und trotzdem muss er sich dabei die Tonreihe, die der Wirklichkeit entspricht, die diatonische Tonleiter, stets gegenwärtig halten. Zwischen beiden schwankt seine Vorstellung permanent hin und her. Wie er sich damit abfindet, und was dabei in ihm vorgeht, können wir ihm nicht nachdenken. Und darin liegt ein grosser Theil der Schwierigkeit, die so manche Stelle Hucbalds dem vollständigen Verständniss — ich meine im Sinne seiner Vorstellungsweise — entgegensetzt.

Den Unterschied nun zwischen den beiden Tonreihen hebt Hucbald, wie ich also glaube, auch angesichts der Auseinandersetzung hervor, die uns hier beschäftigen soll. Ich konnte daher nicht stillschweigend darüber fortgehen, auch wenn uns das etwas abseits vom Wege geführt hat. Glücklicherweise aber trägt, wie man sehen wird, diese Doppelvorstellung gerade in unsern Gegenstand nichts hinein, was die Auffassung von dem für uns wesentlichen Inhalt der Hucbaldschen Worte unsicher machen könnte.

Die Erscheinung, die Hucbald (178a, Z. 9 ff. *Deinde* etc.; siehe S. 318 dieser Schrift) bei der Comparität bemerkt, dass von einem beliebigen Ausgangspunkt aus in bestimmten Abständen nach oben und unten sich compare Töne finden, hat er nicht ohne Grund vorher erwähnt. Sie steht mit der Art, in der er die zweite Gattung der Absonie erklärt, in einem Zusammenhang, über den ich jetzt schon so viel sagen will, dass ich mich nachher in der Besprechung der Absonie selbst nicht nöthig habe zu unterbrechen. Diese Gattung der Absonie betrifft die Aufeinanderfolge zweier in sich abgeschlossener Stücke einer Melodie. Hucbald fasst nun für seine Betrachtung den Schlusston des ersten dieser Stücke und den Anfangston des folgenden ins Auge. Nicht als ob es sich bloss um diese beiden Töne handelte, sondern weil er von ihrem Verhältniss aus die Beziehungen, die er zwischen den beiden Stücken aufdecken will, bestimmt. Und so giebt er das tetrachordische Maass dieser beiden Töne zu einander an, wie es beschaffen sein muss, wenn alles normal vor sich geht, und wie es gestört wird, wenn die Absonie in den Verlauf eintritt.

Er geht von dem speciellen Fall aus, dass das erste Melodie-

stück mit dem protus-Ton des Final-Tetrachords (*D*) schliesst, verallgemeinert das aber nachher für alle möglichen Töne. Die Comparität im eigentlichen Sinne des Wortes kommt nun bloss das eine Mal in Betracht, wenn der Anfangston des folgenden Melodiestücks der obere oder untere compare Ton des vorhergehenden Schlusstons ist, also in dem zum Beispiel genommenen Fall, wenn das angefügte Stück mit dem protus (*a*) der superiores oder dem protus (*Γ*) der graves beginnt. Die übrigen Töne, die als Anfang des zweiten Stückes in Betracht gezogen werden, sind die sämmtlichen Töne, die eine andere Tetrachord-Stellung haben als der Schlusston, also in dem gegebenen Falle die deuterus-, tritus- und tetrardus-Töne, und zwar des Final-Tetrachordes, dem jener Schlusston angehört, und des benachbarten tieferen Tetrachordes der graves. Die entsprechenden Töne aus den höher gelegenen Tetrachorden, die um mehr als eine Quinte von dem Schlusston abliegen würden, bleiben aus dem Spiel. Hucbald hat für den von ihm zu Grunde gelegten Fall selbst die Reihe der Töne, die er als Anfangstöne des zweiten Melodiestücks angiebt, von der Höhe nach der Tiefe geordnet, den Schlusston des ersten Stückes in der Mitte, in Dasian-Noten mitgetheilt (S. 178b oben), und ich gebe sie hier schon im Voraus wieder mit der erläuternden Hinzufügung unserer Buchstaben-Noten und der die Tetrachord-Stellung bezeichnenden Zahlen:

a G F E D C ♭B A *Γ*

I IV III II I IV III II I

Die Anfangstöne, die zu dem Schlusston (*D*) nicht in Comparitätsverhältniss stehen, sind aber zu je zweien mit einander compar. Und die Abstände der beiden Töne eines jeden dieser Tonpaare von dem zwischen ihnen befindlichen Schlusston sind es gerade, die Hucbald vorher im allgemeinen als eine Folge der Comparität zweier Töne angegeben hatte. Also nur auf diese indirecte Weise kommt hier zwischen dem Schlusston und dem Anfangston der beiden Melodiestücke die Comparität zur Geltung. Und wenn Hucbald die zweite Gattung der Absonie definirt als einen Verstoss gegen die Entsprechung des *sonus sono, quoto loco oportet*, und wenn er unter dieser Entsprechung das Verhältniss comparer Töne versteht, so erscheint

zunächst die Definition zu eng. Denn Hucbald zieht als Anfangstöne, wie wir sahen, nicht bloss die Töne in Betracht, die compar zum Schlusston sind, sondern auch andere in beliebigem tetrachordischen Verhältniss zu ihm stehende Töne, mit denen das neue Melodiestück füglich beginnen kann. Und wie wir sehen werden, zeigt er in dem einen wie dem andern Fall die Absonie, indem er ausgeht von der Störung des tetrachordischen Verhältnisses zwischen den beiden Tönen. Diesen Ausgangspunkt fasst er aber ins Auge, nur weil hier die beiden Melodiestücke aneinander stossen, und nicht etwa, weil sich die Absonie bloss auf diesen Berührungspunkt erstreckt. In Wahrheit betrifft sie, wie sich ebenfalls zeigen wird, das Verhältniss der beiden ganzen Melodiestücke zu einander. Und dabei kommt auch die eigentliche umfassende Bedeutung der Definition als einer Nichtentsprechung des *sonus sono, quoto loco oportet* zum Vorschein.

Nach diesen Vorbemerkungen mögen nun zunächst die Worte Hucbalds, die von der zweiten Gattung der Absonie handeln, selbst folgen.

No. 1. Ergo sume aliquid canere, quod in sonum, verbi gratia F Gerbert 178a, Abs. 4, Z. 5. *archoum finiat. Aliud mox subiungendum, quod ab eodem sono incipiat vel a suo compare superiore sive inferiore, sive inchoet a sono* F *tetrardo, aut a sono* / *trito,*) aut a sono* F *deutero. Igitur nisi id, quod subiungendum est et sono* F *archoo incipit, aut aequale ponas cum finali sono praecedentis meli, eodem dumtaxat archoo* F, *aut quinto loco superius seu quinto loco inferius, id autem, quod a sono* F *tetrardo inchoat, aut secundo loco inferius aut quarto**) loco superius, porro id, quod a sono* / *trito inchoat, aut tertio loco inferius aut tertio loco superius, at vero illud, quod a sono* F *deutero incipit, aut secundo* Gerbert 178b. *superius aut quarto loco inferius, ad subiectam sonorum descriptionem, minime id, quod subsequitur, concordare potest cum eo, quod praecedit.*

J F I F F J N J J

Et in omnibus sonis idem evenit, ut scilicet in uno concordiae corpore convenire nequeat, quod subinfertur quodque praecinitur, si supra vel infra

*) Die Worte *aut a sono / trito* fehlen bei Gerbert und sind selbstverständlich zu ergänzen. Nach Spitta, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889, S. 457, Anmerk. 1 hat der Codex Palatinus (laut Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften, S. 24 ad Q. der Codex Palatinus No. 1342 der Vaticanischen Bibliothek) die Worte *aut a sono /*.

**) Gerbert liest *tertio*, was natürlich falsch ist; *quarto* steht im Codex Palatinus, laut Spitta, ebenda, Anmerk. 2.

mutuo copulentur, qua finem huius et initium illius mensura propria metitur.

No. 2. Quapropter ubi oportet, ut haec concordia observetur, necesse est finientes et incipientes soni naturali ad invicem ordine metiantur. Ubi vero id negligitur, vel opus non est observari, in semet ipsis quidem, quae canuntur, sonis concordibus ire possunt, sibimet vero subiuncta concordabiliter ad invicem uniri non possunt. Sed cantoris peritiae esse debet ad sciendum, ubi aliud post aliud concorditer subiungi conveniat, vel ubi necesse non sit. Et de hac quoque discrepantia satis dictum.

Ich übertrage zunächst den ersten Theil dieser Worte (No. 1) in freier Art und mache dabei gleich einige Zusätze im Sinne Hucbalds, der sich, wie man sehen wird, in etwas abgekürzter Weise ausdrückt. Zugleich numerire ich der Uebersicht halber die einzelnen Fälle, die Hucbald aufstellt. Noch sei bemerkt, dass ich die beiden aneinander gefügten Melodien, um die es sich hier handelt, nach wie vor als Melodiestücke eines und desselben Gesanges betrachte. Wie man später sehen wird, hat Hucbald das gleiche im Auge, wenn er sich auch nicht gerade dieses Ausdrucks bedient.

Die Stelle heisst also: So singe etwas, was beispielsweise mit dem protus (*in archoum*) endigen möge. Alsbald werde diesem etwas anderes angefügt.

I. Und zwar mag dieses zweite Stück

1. mit einem protus-Ton anfangen,
   und zwar a) mit demselben Ton , der der Schlusston des ersten Stückes ist,
   b) mit dessen höherem comparen Ton ,
   c) oder mit dessen tieferem comparen Ton .

2. Oder es mag anfangen mit einem tetrardus-Ton,
   und zwar a) mit dem tetrardus desselben Tetrachords, dem der Schlusston angehört,
   b) mit dem comparen tetrardus aus dem tieferen Tetrachord .

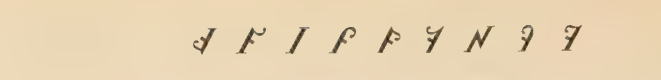
3. Oder es mag anfangen mit einem tritus-Ton,
   und zwar a) mit dem tritus desselben Tetrachords, dem jener Schlusston angehört,

b) mit dem comparen tritus aus dem tieferen Tetrachord.

4. Oder es mag anfangen mit einem deuterus-Ton,
und zwar a) mit dem deuterus desselben Tetrachords, dem der Schlusston angehört,
b) mit dem comparen deuterus des tieferen Tetrachords.

II. Wenn nun der Anfangston des zweiten Stückes,

1. falls er ein protus ist,
und zwar a) wenn er ist, nicht in derselben Tonhöhe gesungen wird, wie das das erste Stück schliessende (*aequale cum finali sono praecedentis meli*),
b) wenn er ist, nicht um eine Quinte höher (*quinto loco superius*) als dieses Schluss- ,
c) wenn er ist, nicht um eine Quinte tiefer (*quinto loco inferius*) als dieses Schluss-.
2. Oder wenn der Anfangston des zweiten Stückes, falls er ein tetrardus ist,
und zwar a) wenn er ist, nicht um eine Quarte höher (*quarto loco superius*) als das schliessende ,
b) wenn er ist, nicht um eine grosse Secunde tiefer (*secundo loco inferius*) als dieses gesungen wird,
3. Oder wenn dieser Anfangston, falls er ein tritus ist,
und zwar a) wenn er ist, nicht um eine kleine Terz höher (*tertio loco superius*) als der Schlusston ,
b) wenn er ist, nicht um eine grosse Terz tiefer (*tertio loco inferius*) als dieser gesungen wird.
4. Oder wenn er, falls er ein deuterus ist,
und zwar a) wenn er ist, nicht um eine grosse Secunde höher (*secundo loco superius*) als das Schluss- ,
b) wenn er ist, nicht um eine Quarte tiefer (*quarto loco inferius*) als dieser schliessende Ton gesungen wird —
wie es hier dargestellt ist:



a G F E D C ♭B A Γ

I IV III II I IV III II I

Dann kann keinenfalls das zweite, folgende Stück mit dem vorangehenden ersten zusammenstimmen. Und wie bei diesen in den als Beispiel gegebenen Fällen genannten Tönen, ereignet sich bei allen anderen das gleiche, nämlich dieses:

Die beiden aneinandergefügten Stücke, ob das folgende nun mit einem höheren oder einem tieferen Ton als der Schlusston des vorhergehenden beginnt, können nicht zu einem einzigen, in sich einheitlichen Körper mit einander vereinigt werden, wenn den Schlussston des ersten und den Anfangston des folgenden Stückes jeden eine eigene, von der des anderen verschiedene Mensur misst.

Die Zusätze, die ich in I. zu 2., 3. und 4. gemacht habe, sind Differenzirungen dieser Fälle in a) und b). Sie sind aber nicht willkürlicher Art, sondern sie ergeben sich in Hucbalds Sinn aus der Analogie mit 1., wo er selbst diese Differenzirung vorgenommen hat, und aus II., wo sie auch für die Fälle 2., 3. und 4. von Hucbald durchgeführt ist. In I. hat er bei 2., 3. und 4. in abgekürztem Verfahren die Töne einfach typisch als tetrardus, tritus und deuterus benannt und nach Analogie mit dem Fall 1. die Differenzirung eines jeden von diesen in je zwei Töne desselben Typus als selbstverständlich angenommen. Als Dasian-Zeichen hat er übrigens immer nur die typischen Formen des Final-Tetrachords hingestellt. Zum Ueberfluss zeigt dann noch die beigegebene Aufzeichnung (*descriptio*) der Reihe in Dasian-Zeichen die Differenzirungen der Anfangstöne aller Fälle.

Bevor ich an die Besprechung dieser Hucbaldschen Worte gehe, bemerke ich vorweg: Man hat zuerst den Eindruck, als wenn von der Absonie und den durch sie entstehenden, wie wir sehen werden, chromatischen Tönen als von der Folge fehlerhaften Singens die Rede ist. Aber bei genauerem Zusehen erkennt man, dass es Hucbald zunächst dahin gestellt sein lässt, ob es ein Fehler ist, wodurch diese Folge eintritt. Er sagt zunächst nur, wenn man das thut, was er in seinen Worten schildert, so stellt sich als Folge davon die Absonie mit ihren chromatischen Tönen ein. Erst nachher (No. 2) erfährt man, dass der Vorgang sich, wie bei der ersten Gattung der Absonie, auf zwiefache Art ereignet, einmal durch fehlerhaftes Singen, dann aber auch als eine den Gesängen selbst anhaftende Eigenthümlichkeit.

Indem wir diesen Vorgang nun untersuchen und darlegen, haben wir selbstverständlich von vornherein gleich das letztere im Auge, wenn ich auch der Bequemlichkeit des Ausdrucks wegen ihn als die Folge des fehlerhaften Singens auseinandersetze. Und alles, was wir jetzt als das Wesen und die Wirkung der zweiten Absonie-Gattung festzustellen haben, gilt freilich auch hierfür, aber was uns das wesentliche ist, ebenso für die Rolle, die diese Absonie in den Gesängen selbst von Hause aus spielt.

Hucbald giebt, wie gesagt, nur ein Beispiel, dem er erst nachher eine verallgemeinernde Schlussfolgerung zufügt. Aber trotzdem er nur von dem einen Fall ausgeht, dass das erste Stück mit dem protus 𝄢 (*D*) endigt, entstehen durch all die möglichen Anfangstöne des zweiten Stückes, die er in Betracht zieht, doch schon viele specielle Fälle (es sind neun). Es ist jedoch weder nöthig noch zweckmässig, alle einzelnen zu besprechen. Sie kommen sämmtlich auf dasselbe hinaus. Sie, und nicht bloss sie, sondern alle andern möglichen Fälle, in denen sich das gleiche ereignet, beruhen sämmtlich auf demselben Fehler, wie ich es also nenne, und bringen alle dieselbe Folge hervor. Und sowohl den Fehler wie die Folgen charakterisirt Hucbald am Schluss zusammenfassend durch das allen genannten und den ungenannten möglichen Fällen gemeinsame Merkmal.

Den Fehler charakterisirt er, wie wir hörten: Wenn der Schlusston des einen Melodiestückes und der Anfangston des folgenden jeder mit einer anderen Mensur gemessen werden. Diese verschiedene Mensur zweier Töne ist, wie man sich erinnert, dasselbe, was wir schon bei der ersten Gattung der Absonie (S. 285f.) als den im Sinne Hucbalds eigentlichen Vorgang festgestellt haben. Und das ist auch das gleichartige, das Hucbald meint, wenn er bei der ersten Definition der beiden Absonie-Gattungen sagt (173b, Z. 2 v. u. ff., siehe S. 275 dieser Schrift): *Et haec duo vitia ex eadem quidem causa nascuntur.* Diese gleiche Ursache ist im letzten Sinn die verschiedene Mensur zweier Töne. Der Unterschied besteht, um die Fortsetzung des Vergleiches gleich in diesem Sinn zu fassen, nur in folgendem: In der ersten Gattung der Absonie (*in eadem neuma*) trifft die verschiedene Mensur zwei Töne innerhalb einer einzelnen Stelle eines Melodiestücks. In der anderen Gattung, die sich *in praecinendo et respondendo* ereignet, steht der Ton, der nach der einen Mensur gemessen wird, in einem in sich abgeschlossenen Melodiestück, der zweite Ton, der mit der anderen Mensur gemessen wird, gehört einem anderen unmittelbar folgenden Stück derselben Melodie an.

Der eine dieser Töne ist Schlusston des ersten, der andere der Anfangston des folgenden Stückes. Diese Stelle, in der die beiden Melodiestücke sich berühren, ist aber nur, wie ich nochmals hervorheben will, der Punkt, wo der Fehler einsetzt und wo er zuerst in die Erscheinung tritt. In seinen Folgen erstreckt sich der Fehler auf das Ganze.

Die Absonie entsteht nach der Schilderung Hucbalds dadurch, dass nach dem richtig gesungenen Schlusston des einen Stückes der Anfangston des folgenden nicht in der Tonhöhe gesungen wird, die ihm nach der Anlage der Melodie zukommt. Diese Tonhöhe bezeichnet Hucbald wie immer durch die Stelle des Tones im Tetrachord und durch die entsprechende Dasian-Note, und er bestimmt sie ausserdem für jeden der Anfangstöne noch, indem er sein Verhältniss zu dem Schlusston durch die Ausdrücke wie *quarto loco superius* angiebt. Beginnt also z. B. das zweite Melodiestück mit dem Ton (Fall 2a) so heisst das: die Melodie ist so gebaut, dass nach dem Schlusston (*D*) des ersten Stückes das neue Stück einsetzen muss mit dem Ton, den Hucbald als tetrardus bezeichnet, und als den Ton, der eine Quarte über *D* liegt, also mit *G*. Wird nun der Anfangston wirklich so intonirt, so ist er wiedergegeben, wie es die Melodie verlangt, und alles nimmt seinen normalen Verlauf. Nun aber singt der Sänger, nach dem Vorgang, den Hucbald darstellen will, den Ton nicht in der richtigen Tonhöhe, sondern entweder zu hoch oder zu tief. Dadurch entsteht die Absonie. Aber sie ist es noch nicht. Damit beginnt sie bloss. Sie entwickelt sich erst ganz, indem der Sänger nun in der einmal ergriffenen falschen Tonhöhe zu singen fortfährt, und zwar so, dass er von hier aus die Tonverhältnisse genau in der Grösse, in der die Melodie sie hat, wiedergiebt.

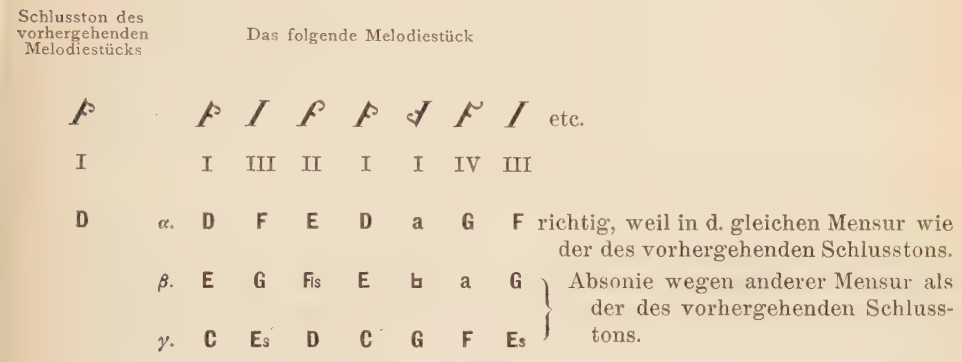
Dieser Vorgang, den auch wir heute zu Tage oft genug beobachten können, bedarf keiner weiteren Erklärung, und er nimmt an und für sich selbst unser Interesse weiter nicht in Anspruch. Was uns interessirt, ist die Art, wie Hucbald ihn und seine Folgen sich vorstellt, und was wir nachher an späterer Stelle aus diesem Anlass von ihm zu hören bekommen.

Unterziehen wir nun ein paar von mir nach Hucbald frei gebildete Fälle (die ich mit der obigen Numerirung versehe) unserer Betrachtung, so wird seine Vorstellungsart sofort klar, wenn man den Vorgang unter seinem Gesichtspunkt der zwiefachen Mensur ansieht.

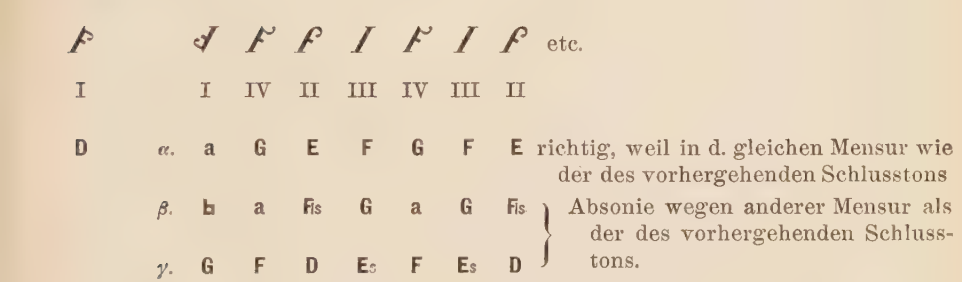
Dabei möge sich der Leser gegenwärtig halten, was darüber

früher gesagt worden ist, und nehme auch die Tabelle auf S. 307 zur Hand, auf der sich vor unseren Augen in den drei Reihen drei verschiedene Mensuren, die der normalen in der Mitte, darstellen, und die man sich vervollständigt denke.

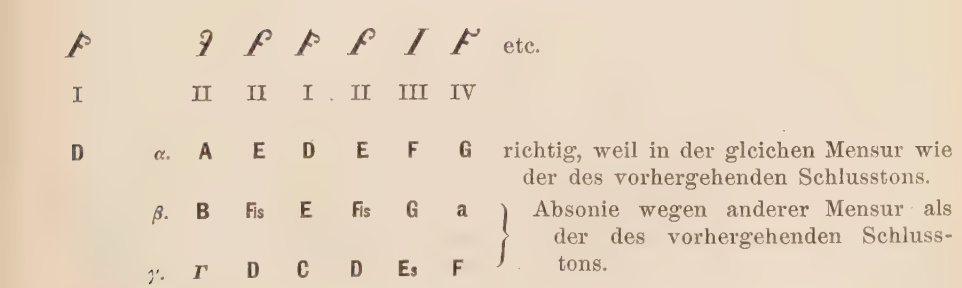
Fall 1a:



Fall 1b:



Fall 4b:



Auch ein Fall aus den anderen Möglichkeiten, da ein anderer Ton als das ♭ der Schlusston des vorangehenden Melodiestücks ist, finde hier Platz.

Schlusston des vorhergehenden Melodiestücks		Das folgende Melodiestück						
♭		♭	♭	♭	♭	♮	♭	etc.
II		IV	I	II	IV	III	II	
E	α.	G	D	E	G	F	E	richtig, weil in der gleichen Mensur wie der des vorhergehenden Schlusstons.
	β.	a	E	Fis	a	G	Fis	Absonie wegen anderer Mensur als der des vorhergehenden Schlusstons.
	γ.	F	C	D	F	Es	D	

Der überall gleiche Vorgang ist im Sinne Hucbalds mit wenigen Worten geschildert. Die Reihe *α* zeigt überall, wie im folgenden Stück der Anfangston richtig intonirt sein müsste, d. h. so, wie es seine durch das Dasian-Zeichen bestimmte Tetrachord-Zugehörigkeit und Tonhöhe aussagt, und wie demzufolge im weiteren Verlauf richtig gesungen würde. Die Reihen *β* und *γ* zeigen, dass der Anfangston gegen den Ausweis der Notenzeichen falsch intonirt ist, und zwar in *β* eine Stufe zu hoch, in *γ* eine Stufe zu tief. Sie zeigen ferner als Wirkung davon die nun entstehende Absonie, indem der Sänger die Melodie in den ihr zukommenden Tonverhältnissen fortsetzt.

In dem Fall 1a würde (*α*) der Anfangston ♭ des folgenden Stückes, richtig intonirt, d. h. mit derselben Mensur, nämlich der der normalen Tetrachordreihe (siehe S. 270), wie der Schlusston des vorangehenden gemessen, der Ton *D* sein, derselbe wie dieser.

Statt dessen beginnt (*β*) der Sänger um einen ganzen Ton höher mit *E*. Das heisst nach Hucbalds Anschauungs- und Ausdrucksweise: Der Anfangston ♭ ist gemessen nach der Mensur, nach der *E* der protus-Ton des Final-Tetrachords wird, also im Sinne der Verschiebung der ganzen normalen Tetrachordreihe um eine Stufe nach oben (Tabelle auf S. 307, obere Reihe). Der vorhergehende Schlussston hat hingegen seine protus-Stellung im Final-Tetrachord nach der Mensur der normalen Tetrachordreihe (ebenda, mittlere Reihe).

Oder (*γ*) der Sänger singt den Anfangston ♭, anstatt ihn richtig als *D* zu intoniren, um einen ganzen Ton tiefer, d. h. er singt ihn als *C*. Dann ist dieser Ton ♭ gemessen mit der Mensur, nach der *C* der protus des Final-Tetrachords wird, also im Sinne der Verschiebung

der ganzen normalen Tetrachordreihe um eine Stufe nach unten (Tabelle auf S. 307, untere Reihe). Also auch hier gegenüber dem Schlusston 𝄢 mit einer anderen Mensur.

Die übrigen obigen Fälle fasse ich schematisch zusammen:

In dem Fall 1b	müsste der Anfangston,	der protus 𝄡	wenn er (α) richtig, d. h. nach derselben Mensur gesungen würde	wie d. Schlusston 𝄢	intonirt sein	als *a*.
In dem Fall 4b		der deuterus 𝄞		wie d. Schlusston 𝄢		als *A*.
In dem Fall, wo 𝄢 Schlusston ist,		der tetrardus 𝄢,		wie d. Schlusston 𝄢,		als *G*.

Statt dessen ist im Fall 1b	ad β	dieser Anfangston 𝄡	mit der Mensur der nach oben verschobenen Tetrachordreihe gemessen (Tab. auf S. 307, o. R., nach oben und nach unten fortgesetzt gedacht).
Statt dessen ist im Fall 4b		dieser Anfangston 𝄞	
Statt dessen ist im Fall, wo 𝄢 Schlusston ist,		dieser Anfangston 𝄢	

Statt dessen ist im Fall 1b	ad γ	dieser Anfangston 𝄡	mit der Mensur der nach unten verchobenen Tetrachordreihe gemessen (ebenda, u. R., nach unten fortgesetzt gedacht).
Statt dessen ist im Fall 4b		dieser Anfangston 𝄞	
Statt dessen ist im Fall, wo 𝄢 Schlusston ist,		dieser Anfangston 𝄢	

Wonach also

ad β
- der Ton ♭ zum protus 𝄡 des Tetrachordes d. superiores wird.
- der Ton *B* zum deuterus 𝄞 des Tetrachordes der graves wird.
- der Ton *a* zum tetrardus 𝄢 des Tetrachordes der finales wird.

ad γ
- der Ton *G* zum protus 𝄡 des Tetrachordes d. superiores wird.
- der Ton *F* zum deuterus 𝄞 des Tetrachordes der graves wird.
- der Ton *F* zum tetrardus 𝄢 des Tetrachordes der finales wird.

In allen diesen und in allen anderen denkbaren Fällen derselben Art wird, wenn man das Final-Tetrachord zum Ausgangspunkt nimmt, dessen protus 𝄢 bei der propria mensura in β zu *E* (Tabelle auf S. 307, o. R.), bei der propria mensura in γ zu *C* (ebenda, u. R.) werden.

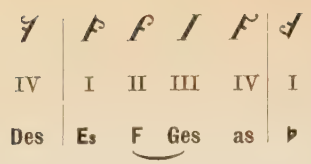
Die Folgen der falschen Intonation des Anfangstons, die Absonie selbst, zeigt sich erst, wie gesagt, im Verlauf der Melodie. Und Hucbald fasst in seiner tetrachordischen Anschauungsweise die Absonie so auf, dass sämmtliche Töne des folgenden Melodiestücks ihre ihnen zukommenden Tetrachord-Stellen als protus, deuterus etc., anstatt, wie der Schlusston des voraufgehenden Stückes, in der normalen Tetrachordreihe, in einer gemäss der neuen Mensur verschobenen einnehmen, wie man aus den dargestellten Fällen bei β und γ im Vergleich zu α ersehen kann. Und er fasst zunächst den Anfangston allein ins Auge, weil mit ihm diese neue Mensur beginnt. Aber erst in den chromatischen Tönen, die auf diese Art entstehen müssen, kommt die Absonie selbst zur Erscheinung. Und wie ein Blick auf die oben gegebenen Beispiele zeigt, sind es immer die beiden uns wohlbekannten, der Ton *Fis* (in β) und *Es* (in γ). Das ist aber ganz natürlich. Denn die falsch gesungenen Anfangstöne und demgemäss sämmtliche Töne des zweiten Melodiestücks sind ja stets in den beiden Tonhöhen angenommen worden, die den beiden Verschiebungen um eine Tonleiter-Stufe, d. i. um einen ganzen Ton nach oben und nach unten entsprechen. Sie müssen diese beiden chromatischen Töne hervorbringen. Diese Verschiebungen und diese chromatischen Töne sind aber, wie man sich erinnert, die, welche Hucbald als Ursache und Folge der Absonie erster Gattung uns aufgedeckt hat. Und das ist der Grund, wesshalb ich sie auch hier für die zweite Gattung der Absonie angenommen habe.*) Es muss jedoch betont werden, dass dies auf eigene Hand geschehen ist. Denn Hucbald selbst trifft darüber keine ausdrückliche Bestimmung. Er sagt nur ganz allgemein, dass der Anfangston und demzufolge alles folgende nach einer eigenen, neuen Mensur, d. i. in unrichtiger Tonhöhe gesungen wird. Aber über die Art dieser neuen Mensur, d. i. über die Art der falschen Intonation des Anfangstons, oder, wie wir es jetzt nennen können, über die Art der Tetrachorden-Verschiebung, in der er sich ihn und alles folgende vorgestellt hat, spricht er sich gar nicht aus. Und daher auch nicht darüber, welche chromatischen Töne er als Folge davon im Auge hat.

*) Dass diese beiden Verschiebungen noch andere chromatische Töne als die in den von mir erfundenen Beispielen vorkommenden *Fis* und *Es* hervorbringen, wird uns später noch beschäftigen. Ich habe mich aber bei der Erfindung meiner Beispiele absichtlich auf die uns aus der ersten Gattung der Absonie wohlbekannten und beglaubigten beschränkt, um jetzt zunächst keine neue Frage aufzuwerfen und dadurch in der immerhin complicirten Angelegenheit den Gang der Untersuchung zu stören.

Dass ihm aber, auch ohne dass er es ausdrücklich vermerkt, die Töne *Fis* und *Es* im Sinne liegen, ist selbstverständlich. Schon wegen der nahen Verbindung, in die er von vornherein die beiden Gattungen der Absonie bringt. Und welche anderen chromatischen Töne als die in der ersten Gattung nachgewiesenen sollte er wohl eher meinen, wenn er in der zweiten von einer neuen Wirkung des Chromas spricht? Von einer Wirkung, bei der er als das wirkende Element geradezu die früheren Vorgänge voraussetzt. Wegen dieser Voraussetzung kann er jetzt viel kürzer sein. Und im Grunde genommen ist die zweite Gattung der Absonie nur eine Absonie höherer Ordnung als die erste, gewissermaassen eine Steigerung von ihr, wie sich gleich noch mehr zeigen wird. Dass also die Töne *Es* und *Fis* von uns auch in ihren Bestand aufgenommen sind, bedarf keiner Rechtfertigung, weil es ganz im Sinne Hucbalds geschah.

Eher könnte man fragen, ob der Autor nicht auch an andere Verschiebungen der Tetrachordreihe und andere sich daraus ergebende chromatische Töne gedacht, und ob man also die Berechtigung hat, solche auszuschliessen. Nun braucht es uns zwar sehr wenig zu kümmern, in welcher Art wir uns das falsche Singen jener Sänger vorzustellen haben, und welche chromatischen Töne dabei zum Vorschein gekommen sein mochten. Aber im Hinblick auf die berechtigte reale Existenz chromatischer Töne in den Gesängen, von der Hucbald nachher im engsten Anschluss an die fälschlich gesungenen spricht, wäre es freilich nicht gleichgültig zu wissen, ob er in der That auch aus andern Verschiebungen hervorgehende chromatische Töne im Auge hat. Und um dessentwillen will ich mich mit der Frage kurz abfinden, und zwar schon hier, wo sie zuerst auftaucht, um mich nachher nicht mehr unterbrechen zu müssen.

Dass Hucbald auch chromatische Töne dieser Art im Sinne haben könnte, ist an sich gewiss nicht unmöglich. Denn jene allgemeine Bemerkung über die Intonation lässt in dieser Beziehung einen freien Spielraum. So braucht man sich z. B. bloss vorzustellen, dass der Sänger nach dem Schluss- (*D*) ein darauf folgendes, mit dem deuterus anfangendes Melodiestück, anstatt mit dem normalen Ton *E*, fälschlich mit *F* begönne. Dann würde dieses Stück alle möglichen chromatischen Töne enthalten müssen. Denn in der um einen halben Ton nach oben verschoben gedachten Tetrachordreihe würde das Tetrachord, in dem *F* der deuterus-Ton ist, mit den ihm nach oben und unten benachbarten Tönen folgendermaassen lauten:



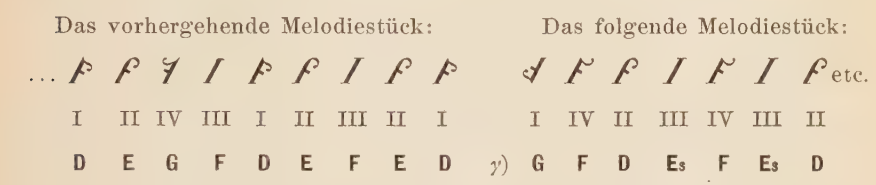
Und so könnte man, wie jeder weiss, mit anderen Verschiebungen wieder andere chromatische Töne, auch chromatisch erhöhte beliebig construiren. Das sind aber für uns nur theoretische Möglichkeiten. Ich habe sie jedoch nicht unerwähnt lassen mögen, damit es nicht den Anschein hätte, als hätte ich mit Ausnahme der uns ohnehin bekannten *Es* und *Fis* alle anderen weiter abliegenden chromatischen Töne stillschweigend beseitigen und hätte alles fernhalten wollen, was die Existenz des Chromas bei Hucbald überhaupt verdächtig machen könnte. Aber da wir absolut nicht im Stande sind zu beweisen, ob Hucbald hier auch chromatische Töne der obigen Art im Auge hat, bescheiden wir uns mit diesem Eingeständniss. Und das gilt überhaupt für die Rolle, die das Chroma in der zweiten Gattung der Absonie spielt, auch wo es reale Existenz in den Gesängen hat.

Die Absonie der ersten Gattung hatte es mit einem Vorgang an einer einzelnen Stelle der Melodie zu thun. Die zweite Gattung ereignet sich zwischen zwei aufeinanderfolgenden abgeschlossenen Melodiestücken. Eben desshalb kann man sie wohl als einen Vorgang höherer Ordnung ansehen. Und zwar ergreift sie die beiden Stücke in ihrer Totalität. Denn der verschiedenen Mensur, mit der der Schlusston des einen und der Anfangston des folgenden gemessen sind, unterliegen diese Theile beide in ihrer ganzen Ausdehnung. So treten sie jeder als ein in sich geschlossenes Ganzes in einen ausgesprochenen Gegensatz zu einander. Und er ist es, den Hucbald so recht eigentlich als das Wesen dieser zweiten Absonie-Gattung betrachtet, und den er höchst anschaulich und treffend in den Schlussworten unserer Stelle (No. 1) schildert: *ut in uno concordiae corpore convenire nequeat, quod subinfertur quodque praecinitur, si supra vel infra mutuo copulentur, qua finem huius et initium illius mensura propria metitur.* Und ebenso, wo er in dem zweiten Theil seiner Worte (No. 2) erst von dem Zustand jedes einzelnen Stückes und dann von dem Verhältniss zwischen beiden sagt: *in semet ipsis quidem, quae canuntur, sonis concordibus ire possunt, sibimet vero subiuncta concordabiliter ad invicem uniri non possunt.* Jedes einzelne der beiden Stücke ist in sich einheitlich, beide aber zusammen bilden kein einheitliches Ganzes.

Und worin besteht die innere Einheitlichkeit, die *concordia*, jedes einzelnen? Und worin die Uneinheitlichkeit und der Gegensatz zwischen beiden, der sie nicht *unum concordiae corpus* bilden lässt?

Was der Leser sich wohl schon selbst gesagt hat, möge eines der früheren Beispiele (S. 329, Fall 1b, Reihe γ) illustriren, zu dem für diesen Zweck auch ein Theil des vorhergehenden Melodiestücks vor seinem Schlusston hinzu erfunden werde.

Fall 1b:



Das ganze erste Stück ist wie sein Schlusston mit derselben gleichen Mensur, mit der der normalen Tetrachordreihe gemessen und enthält in seiner ganzen Ausdehnung keinen chromatischen Ton. Das folgende Stück unterliegt von seinem Anfangston an bis zum Schluss einer neuen Mensur, eben der der verschobenen Tetrachordreihe, und es ist ganz durchzogen von dem oder vielleicht, wenn es einen grösseren Tonumfang in Anspruch nimmt, von den chromatischen Tönen, die sie hervorbringt. Und gerade der Umstand, dass jedes einzelne Melodiestück in jedem seiner Töne der gleichen *propria mensura* unterworfen und so ein in sich einheitliches Gebilde ist, stellt beide Stücke so recht als zwei Ganze in den scharfen Gegensatz der Uneinheitlichkeit. Um jedoch nichts ungesagt zu lassen, so könnte im ersten chromafreien Melodiestück vorübergehend immerhin ein einzelner chromatischer Ton (eine Absonie der ersten Gattung) vorkommen. Vielleicht will das Hucbald sagen mit dem Ausdruck *sonis concordibus ire possunt*, mit dem er die Einheitlichkeit innerhalb jedes der beiden Melodiestücke schildert, wenn anders er nicht dieses *possunt* nur braucht, um der Unmöglichkeit (*non possunt*), dass zwischen den beiden Stücken Einheitlichkeit bestehe, einen besonders starken Ausdruck zu geben. Und ebenso wäre es dann möglich, dass in dem zweiten vom Chroma ganz durchsetzten Melodiestück vorübergehend ein einzelner diatonischer Ton an die Stelle des chromatischen träte (gleichfalls eine Absonie der ersten Gattung, und zwar wie in der absteigenden Reihe der doppelseitigen, im vorliegenden Falle wie in der ersten dieser Art, Pentachord VIII,

S. 294). Doch das würde weder die Einheitlichkeit jedes einzelnen Stückes im Grossen und Ganzen stören, noch den Gegensatz und die Uneinheitlichkeit zwischen beiden abschwächen.

Unter dem Gesichtspunkt der *propria mensura* und zugleich im Lichte seiner tetrachordischen Auffassung sieht Hucbald die Dinge, die hier vorgehen, an. Nach unserer heutigen Auffassung und nach unserer Art zu reden, würden wir einfach von Transpositionsskalen sprechen und damit genau die Vorgänge treffen, die Hucbald schildert. Jedes der beiden Stücke steht in einer anderen Transpositionsskala. Jedes hält an seiner Transpositionsskala fest. Und gerade dadurch treten beide zu einander in den Gegensatz, den wir empfinden, wenn ein Theil einer Melodie als Ganzes einem andern gegenüber in das Bereich einer neuen Transpositionsskala versetzt ist. Und diese durch das Chroma hervorgerufene Modulation, die eben als Modulation von uns empfunden wird, weil unsere Empfindung in dem vorhergehenden Abschnitt auf eine andere Transpositionsskala gestimmt war, ist es, was Hucbald schildert, und nicht bloss schildert, sondern empfindet.

Die *propria mensura* eines Melodiestückes ist nichts anderes als seine Transpositionsskala, die *concordia* nichts anderes als die Einheitlichkeit, die durch das Festhalten an der Transpositionsskala bewirkt wird. Und der Wechsel der *mensura* ist die Modulation nach einer anderen Transpositionsskala. Es sind andere Namen, die unter einer anderen Auffassungsweise die gleichen Dinge benennen. Und um auch hier wieder die Solmisation des späteren Mittelalters herbeizuziehen, auch sie spricht mit ihrer chromatischen Mutation dasselbe aus. Denn was mit dieser bezeichnet wird, ist auch nichts anderes als der Uebergang in eine andere Transpositionsskala. Nur zeigt sich hier der Unterschied zwischen dem Transpositionsskalen-Wechsel und dem Festhalten an einer und derselben Transpositionsskala nicht so ausgeprägt. Denn bekanntlich muss schon ohne diesen Wechsel, also ohne das Vorhandensein chromatischer Töne die nicht-chromatische Mutation eintreten, sobald die Grenzen eines Hexachordes überschritten werden. Doch das stört das wesentliche der Analogie nicht.

Und diese drei Anschauungs- und Benennungsweisen desselben Gegenstandes sind angepasst den drei verschiedenen theoretischen Auffassungsarten der musikalischen Dinge überhaupt, die in der Entwickelung einander abgelöst haben: Hucbald und seine Zeit sieht und legt sich alles zurecht unter dem Gesichtspunkt des Tetrachords,

und er besonders im Lichte seiner Tetrachordreihe. Dann folgt die hexachordische Anschauungsweise, zu der Guido die Grundlage geschaffen hat. Und schliesslich die Anschauungsart, die die Tonleiter gleich als Ganzes ins Auge fasst. So geht die Auffassung der Dinge zuerst vom kleineren Ausschnitt aus, dann von dem grösseren und zuletzt von der Totalität der Tonleiter.

Nachdem uns das Wesen der zweiten Absonie-Gattung nunmehr klar geworden ist, möchte ich mit ein paar Worten noch einmal auf die Definition Hucbalds zurückkommen: *quando sonus non respondet sono, quoto loco oportet*, oder wie er beim Uebergang zu dieser Gattung (177b, Z. 15 v. u. f., siehe S. 318 dieser Schrift) sie bezeichnet: *si, quotis locis oportet, soni ad sonos non respondeant.* Schon früher (S. 322 unten u. f.) war darauf hingewiesen worden, dass sie eine umfassendere Bedeutung habe, als man zunächst annehmen könnte. Denn Hucbalds eigene Erläuterung, die er in den vorbereitenden Worten (177b, letzt. Abs. ff.; siehe S. 317 ff. dieser Schrift) von der Entsprechung der Töne *soni ad sonos, quotis locis oportet* giebt, legt einem die Einschränkung nahe, die wir oben machten. Nun sind wir durch unsere Einsicht in das Wesen der Absonie im Stande und veranlasst, diese zu beseitigen und den Begriff zu erweitern.

Die Uneinheitlichkeit zwischen den beiden Melodiestücken, die jedes mit seiner *propria mensura* gemessen sind, bewirkt, wie wir sahen, im Sinne Hucbalds eine Unverhältnissmässigkeit aller Töne des einen zu allen Tönen des anderen. Kein Ton des einen steht zu keinem Ton des anderen in dem richtigen Tonhöheverhältniss. Dass dies nun dasselbe ist, was in die Hucbaldsche Sprache übersetzt lautet: *soni ad sonos non respondent, quotis locis oportet*, lehrt am schnellsten ein Blick auf eines der oben (S. 329 f.) vorgeführten Beispiele, z. B. das des Falles 1b. Dem Schlusston F des ersten Melodiestückes entspricht z. B. in der Reihe γ kein Ton des zweiten Stückes an der sovielten Stelle von ihm, als er ihm nach ihrer beiderseitigen tetrachordischen Zugehörigkeit entsprechen müsste.

Ihm als protus F (*D*) des Final-Tetrachords der normalen Tetrachordreihe müssten entsprechen:

	der erste	zweite	dritte	vierte	Ton etc. des folgenden Melodiestücks
in ihrer Tetrachord-Zugehörigkeit					etc.
als	prot. sup.	tetr. fin.	deut. fin.	trit. fin.	
in der Tonhöhe von	a	G	E	F	
an der	5	4.	2.	3.	Stelle von ihm (*D*). So ist es in der Reihe *α*, weil hier die Töne nach der gleichen Mensur wie er, der der normalen Tetrachordreihe, gemessen sind.
Statt dessen entsprechen sie ihm (Reihe *γ*) in der Tonhöhe von	G	F	D	E_b	
an der	4.	3.	0. d. i. an der gleichen Stelle wie der des Schlusstons.	2.	Stelle von ihm (*D*), da sie mit einer anderen Mensur wie er, der der Verschiebung der normalen Tetrachordreihe um eine Stufe nach unten, gemessen sind.

Und wie es mit diesem Schlusston ist, so ist es mit jedem anderen des ersten Melodiestückes (siehe S. 335) im Verhältniss zu jedem Ton des zweiten. Jeder Ton des einen entspricht jedem Ton des anderen nicht an der sovielten Stelle von einander, als es nach ihrer Tetrachord-Zugehörigkeit der Fall sein müsste, sondern an einer anderen Stelle: *soni ad sonos non respondent, quotis locis oportet.*

Und nun zum zweiten kürzeren Theil von Hucbalds Worten (No. 2), in dem wir erfahren, wie sich die Absonie zu den Gesängen verhält. Unmittelbar nebeneinander und wechselweise redet er hier von dem Fehler, in Folge dessen sie in die Gesänge fehlerhafterweise hineingetragen wird, und von der realen Existenz, die sie in ihnen hat, wenn er sagt: Deshalb [d. i. wegen der Uneinheitlichkeit, die sie zwischen den beiden Melodiestücken schafft] muss man, wo es nöthig ist diese Einheitlichkeit [in Ansehung der Transpositionsskalen] einzuhalten, den Anfangs- und Schlusston der beiden aufeinander folgenden Melodiestücke mit der gleichen in normaler Weise zwischen ihnen bestehenden Mensur messen. Wo das aber a) vernachlässigt wird, oder b) wo es nicht nöthig ist es zu beachten, da können zwar die beiden Stücke jedes in sich einheitlich sein, aber beide zusammen können ein einheitliches Ganzes nimmermehr bilden.

Doch das muss die Sache der Erfahrung des Sängers sein, zu wissen, a) wo beide Stücke in einheitlicher Weise mit einander zu verbinden sind, oder b) wo das nicht nothwendig ist.

Es bedarf keiner ausführlichen Auseinandersetzung, dass hier in den von mir durch a) gekennzeichneten Worten von der durch des Sängers Fehler fehlerhaft hervorgerufenen Absonie die Rede ist. Sie stellt sich ein, wenn der Sänger die Einheitlichkeit, in der nach der Anlage der Melodie die beiden Theile durch eine und dieselbe Transpositionsskale zusammen gehalten werden, durch sein falsches Singen stört. Und der Fehler besteht eben darin, dass der Sänger den Anfangston des zweiten Stückes falsch intonirt und es dadurch in eine andere Transpositionsskala versetzt.

Daraus ergiebt sich für den anderen durch b) gekennzeichneten Fall, dass der gleiche Vorgang hier nicht die Folge des falschen Singens ist. Wo es (ad b) nicht nöthig ist, die Einheitlichkeit zu beachten, da ist sie von Hause aus nicht vorhanden. Da gehört das zweite Stück schon nach der Anlage der Melodie und, wie wir — analog wie bei der ersten Gattung der Absonie — doch wohl im Sinne Hucbalds sagen müssen, nach der Intention des Urhebers einer anderen Transpositionsskala an. Und er verlangt von einem erfahrenen Sänger, dass er zwischen beidem zu unterscheiden wisse, und wie er sich zu verhalten habe. Der Sänger soll die berechtigte Absonie ebenso sehr respectiren und beim Singen zum Ausdruck bringen, wie er sich zu hüten hat, durch fehlerhaftes Singen eine Absonie hervorzurufen, wo sie nicht hingehört.

Die beiden Transpositionsskalen haben, wenn man Hucbalds Worten einfach und ohne weitere Nebengedanken folgt, die ihnen von uns gegebene Reihenfolge, dass nach der der normalen Tetrachordreihe entsprechenden die einer Verschiebung entsprechende, durch chromatische Töne gebildete eintritt. Von dieser Annahme mussten wir, um einen festen Boden zu gewinnen, natürlich ausgehen. Eigentlich müsste nun auch das umgekehrte in die Bedeutung seiner Worte einzuschliessen sein. Denn in Melodien, in denen solcher Wechsel stattfindet, folgt nach einem Abschnitt, welcher der durch Chroma gebildeten Skala angehört, gemeinhin doch auch wieder ein anderer in der natürlichen chromafreien Skala. So sollte man glauben, und das entspräche auch dem Vorgang, den Hucbald in den beiden doppelseitigen Absonien der ersten Gattung darstellt (Pentachord VIII, S. 294; Pentachord XIV, S. 301), die, wenn man nicht bloss jede Seite für sich, sondern beide im Verhältniss zu einander betrachtet, in

die zweite Gattung der Absonie hinüberspielen. Auch da folgt der ersten Reihe mit dem chromatischen Ton die zweite, in der die Absonie dadurch entsteht, dass dieser dem diatonischen Ton wieder Platz macht. Aber Hucbald spricht es, wenigstens direct, nicht aus. Vielleicht will er jedoch mit seinen Worten nicht bloss die obige bestimmte Reihenfolge der beiden Transpositionsskalen, sondern auch nur gauz allgemein den Wechsel zweier Transpositionsskalen in zwei aufeinander folgenden Melodiestücken treffen, ohne nähere Bestimmung über sie und über die Art ihrer Folge. Zu dieser Annahme könnte man sich namentlich auch durch den ins allgemeine deutbaren Ausdruck am Schluss von No. 1 aufgefordert sehen, mit dem er das Verhalten der zusammenstossenden Töne der beiden Stücke schildert: *finem huius et initium illius mensura propria metitur.* Bei dieser Verallgemeinerung würde unter der ersten Transpositionsskala nicht gerade nur die eine bestimmte, die der normalen Tetrachordreihe entsprechende, zu verstehen sein. Sondern die Mensur des ersten Melodiestückes wäre dann die irgend einer der Lagen der Tetrachordreihe, der normalen oder einer verschobenen, und die des folgenden wäre nun die einer anderen von ihnen. Dann bedeutete die Bezeichnung des Schlusstons des ersten Stückes als protus 𝄢 nicht, dass dieser Ton das gerade nach Maassgabe der normalen Lage der Tetrachordreihe sei, sondern nur, dass er es im Sinne irgend einer ihrer Lagen sei. Und der Anfangston des folgenden Stückes hätte seine Tetrachord-Zugehörigkeit dann im Sinne einer anderen, der ersten gegenüber verschobenen Lage. Doch es wäre unthunlich, über diese Details der Vorstellungsweise Hucbalds jetzt schon etwas bestimmtes sagen zu wollen. Aber ich wollte auch über diesen Punkt nicht stillschweigend hinweggehen. Das wesentliche aber bleibt auch bei dieser noch offen gelassenen Frage sicher bestehen: Hucbald belehrt uns, dass es Melodien gab und von ihm als echt anerkannt wurden, deren aufeinanderfolgende Theile sich in verschiedenen Transpositionsskalen bewegen, in denen also die Modulation von einem ganzen Abschnitt Besitz ergreift.

Nicht so einfach ist es, wie man sich den Wechsel der Transpositionsskalen vorstellen soll im Verhältniss zu der Gliederung des Gesanges, die Hucbald in seiner Definition durch *praecinendo et respondendo* charakterisirt. Er knüpft ja doch die Absonie, d. h. den Wechsel der Transpositionsskalen geradezu an solche zwei aufeinanderfolgende Sätze, von welchen der eine *praecinendo* und der andere *respondendo* gesungen wird. Danach herrscht in dem einen von

ihnen die eine Transpositionsskala, in dem anderen die zweite, sei es in Folge des Singefehlers oder nach der Anlage der Melodie. Nun ist die besondere Art des Singens, die der Ausdruck *praecinendo et respondendo* bezeichnet, bisher ganz unberücksichtigt geblieben, und die beiden aufeinanderfolgenden Partien des Gesanges, in deren Verhältniss zu einander die Absonie sich ereignet, wurden immer einfach als zwei aufeinanderfolgende in sich abgeschlossene Stücke einer und derselben Melodie angenommen. Der Leser wird das begreifen. Denn zunächst sollte der Vorgang selbst, den jener Ausdruck unzweifelhaft, und zwar zum Unterschied von der ersten Absonie-Gattung (*in eadem neuma*), an zwei aufeinanderfolgende musikalische Sätze knüpft, ungestört festgestellt werden. Und dann erst war zu fragen, was es dabei mit dem *praecinendo et respondendo* für eine Bewandniss hat.

Bei dieser Gelegenheit will ich sogleich einen Gedanken beseitigen, den die Art, wie Hucbald die beiden aneinandergefügten Stücke ein paar mal nennt, hervorrufen könnte. Sowohl am Schluss der zu unserer zweiten Absonie-Gattung überleitenden Worte (177b, Z. 13 v. u.) wie in der Auseinandersetzung selbst (No. 1; S. 323, Z. 23 dieser Schrift) bezeichnet er sie als *mela*. Man denkt dabei natürlich an einen ganzen Gesang, in welchem Sinne das Wort *melos* (oder *melum*) allgemein und auch von Hucbald mehrfach gebraucht worden ist. Aber dass es sich hier, bei der Absonie, um zwei verschiedene ganze Gesänge handeln könnte, ist von vornherein unmöglich. Denn was haben zwei verschiedene Melodien, die in gar keinem anderen als dem rein äusserlichen Verhältnisse zu einander stehen, dass sie sich folgen, mit der Absonie zu thun, die ja doch ein intimes Zusammengehörigkeits-Verhältniss zwischen den beiden Dingen betrifft und voraussetzt? Das allein sagt soviel, dass es überflüssig wäre, noch mehr dagegen vorzubringen, obwohl sich noch mancherlei dieser Art sagen liesse. Und schliesslich können es niemals zwei verschiedene Gesänge sein, von denen es hiesse, dass sie *praecinendo et respondendo* oder *alternando*, wie es Hucbald (183b, Z. 6 f.) in der Auseinandersetzung über die rhythmischen Angelegenheiten nennt (siehe S. 274 dieser Schrift), gesungen werden. Es ist immer nur ein einzelner Gesang, der so vorgetragen wird. Das *praecinere* und *respondere* ist geradezu ein hervorragendes Mittel, die Gliederung eines liturgischen Gesanges zu besonderer Wirkung hervorzuheben und umgekehrt die einzelnen Glieder innigst miteinander zu verketten. Es handelt sich dabei um den uralten kirchlichen Gebrauch, einen Gesang

auf zwei Gruppen von Sängern zu vertheilen, die *praecinendo et respondendo*, d. i. *alternando*, also abwechselnd singen. Entweder alterniren zwei Chöre miteinander oder ein Einzelner, auch Mehrere zusammen mit einem Chor. Oder es intonirt den Anfang des Gesanges ein Einzelner aus einem der alternirenden Chöre, und dieser Chor führt den so begonnenen, ihm zukommenden Theil zu Ende. Auf nähere Details in dieser Beziehung kommt es hier nicht an. Die verschiedenartigsten liturgischen Quellen sprechen davon, und zwar in den von Hucbald gebrauchten Ausdrücken, und man kann in des Cardinal Jos. Maria Thomasius Opera omnia, in seinen Vorreden zu dem 4. und 5. Bande eine Reihe solcher Stellen bei einander finden. Sowohl die Gesänge der Messe wie des Officiums, Antiphonen mit ihren Psalmen, Responsorien jeglicher Art und Offertorien mit ihren Versus werden alternando gesungen. Und zwar findet die Vertheilung auf die beiden ausführenden Gruppen in verschiedener Art, wohl je nach verschiedenem Brauch statt. Nicht bloss lösen sie sich so ab, dass die eine z. B. die Antiphon und die andere die Psalmverse singt. Sondern auch die Antiphon selbst kann alternando gesungen werden.

In welcher Art diese Vertheilung nun auch stattfand, der Punkt, in dem die Ablösung eintrat, war immer der gegebene Augenblick auch für den Eintritt des Transpositionsskalen-Wechsels. Ich meine zunächst nur solchen Wechsels, der durch das fehlerhafte Singen entsteht. Hier aber in besonderem Maasse. Denn gerade der Einsatz ist, wie jeder weiss, am ehesten mit der Gefahr einer falschen Intonation verbunden. Und mit dieser entsteht, wie uns Hucbald belehrt, die geänderte Mensur, die wir als neue Transpositionsskale bezeichnen. Ganz gewiss hat das Hucbald im Auge, wenn er von der Absonie gerade in der Verbindung mit dem *praecinendo et respondendo* vorgetragenen Gesang spricht. Aber Hucbalds Worte gelten doch auch zugleich demjenigen Wechsel der Transpositionsskalen, der nicht durch einen falschen Einsatz des neu eintretenden Chores entsteht, sondern der vielmehr dem Gesang als Ausdrucksmittel von Hause aus angehört. Wie verhält sich hier der in der Melodie fest vorgezeichnete Wechsel der Transpositionsskalen zu der wechselweisen Betheiligung der ausführenden Sänger?

Es ist von vornherein klar, dass die Ablösung der Sängergruppen in einem inneren Zusammenhang mit der Ablösung der Transpositionsskalen nicht steht. Zwar kann und wird in gewissen Fällen beides zusammenfallen. Da nämlich, wo die beiden Bestandtheile,

die den verschiedenen Transpositionsskalen angehören, solche sind, die gebräuchlicherweise in alternirender Art gesungen werden. Das würde z. B. der Fall sein, wenn in Responsorien oder Offertorien die Versus in einer anderen Transpositionsskala stehen wie diese selbst. Oder, wenn es etwa möglich wäre, dass die Psalmodie einer Antiphon einer anderen Transpositionsskala unterworfen sein könnte als die Antiphon selbst. Oder auch, wenn innerhalb eines einzelnen dieser Bestandtheile ein ganzer Abschnitt oder mehrere aufeinanderfolgende, mit denen der logischen Gliederung nach ein Wechsel der Sänger eintreten kann, der neuen Transpositionsskala angehörten. Und das ist doch schliesslich immer nur ein Zusammentreffen äusserlicher Art. Denn dass der Transpositionsskalen-Wechsel hier Hand in Hand geht mit der musikalisch-logischen Gliederung, gehorcht freilich einem tief innerlichen Gesetz der musikalischen Structur. Wenn nun aber auch mit diesem Wechsel das Alterniren der Sänger zusammentrifft, das in den hier angenommenen Fällen gleichfalls der logischen Gliederung des Gesanges gehorcht, so heisst das doch nicht, dass der eigentliche Grund für den Transpositionsskalen-Wechsel in dem alternirenden Singen, dem Vortrage *praecinendo et respondendo* liegt. Und dasselbe gilt von dem Zusammentreffen der Ablösung der Sängergruppen und der Transpositionsskalen an Stellen, an denen, auch ohne dass hier eine logische Gliederung vorhanden ist, das Alterniren der Sänger gebräuchlicherweise stattfindet.

Aber es sind auch Fälle denkbar, wo ein Wechsel der Transpositionsskalen an solchen Stellen stattfindet, die nicht auch zugleich geeignete oder gebräuchliche Orte für das Alterniren der Sänger sind. Und es ist doch nicht anzunehmen, dass man die beiden Gruppen immer da abwechseln liess, wo die Herrschaft einer Transpositionsskala anfängt oder zu Ende ist. Und ebensowenig, dass die Anwendung des Transpositionsskalen-Wechsels sich nach den für das Alterniren geeigneten oder gebräuchlichen Einschnitten richtete.

Diese vielleicht etwas spitzfindig erscheinende Ausführung war nöthig, um dem Leser vor die Augen zu führen, dass hier irgendwo ein Widerspruch steckt. Denn Hucbald verknüpft den Wechsel der Transpositionsskalen, wie wiederholentlich gesagt, mit dem Alterniren beim Singen. Und diese Verknüpfung trifft unbedingt zu, wenn sich der Vorgang beim falschen Singen ereignet. Sie passt aber nicht jederzeit auf den Fall, dass der Transpositionsskalen-Wechsel ein inneres Product der Melodie ist. Und ich gestehe offen, dass ich lange und immer wieder schwankend gewesen bin, ob ich Hucbald auch

richtig verstanden habe. Spricht Hucbald denn wirklich von dieser zweiten Absonie-Gattung als von einer den Gesängen von Hause aus anhaftenden Eigenschaft? Oder spricht er von ihr doch nur allein als von der Folge eines Singefehlers?

Die Worte in unserer Hucbaldschen Stelle (No. 2, S. 324), in denen ich die Absonie als ein Besitzthum des Gesanges sah, und die ich in meiner Uebertragung S. 338 f. mit b) bezeichnete, sagen aus: Der Transpositionsskalen-Wechsel, die Absonie oder die Uneinheitlichkeit, wie man es nun nennen will, ereignet sich zwischen zwei aufeinanderfolgenden Stücken in dem Fall, wo es nicht nöthig ist, die Einheitlichkeit (*concordia*) zu beachten. Und der erfahrene Sänger muss wissen, wo es nicht nöthig ist, die beiden Stücke in einheitlicher Art mit einander zu verbinden. Dieser negativen Fassung habe ich die positive Bedeutung gegeben, dass das solche Partien sind, in denen von Hause aus die Absonie vorhanden ist. Mit welcher Berechtigung? So wird der Leser fragen, wie ich mich selbst gefragt habe. Hucbald sagt ja doch nur, dass es auch Fälle giebt, in denen es nicht nöthig ist, die Einheitlichkeit zu bewahren, und dass der Sänger entscheiden muss, ob ein solcher Fall vorliegt. Aber, so muss man nun dagegen fragen, warum spricht denn der Autor nicht nur von der durch den Fehler hervorgerufenen Absonie und verlangt von dem Sänger nicht nur, dass er sich der Folge dieses Fehlers bewusst sei und ihn vermeide? Warum constatirt er denn überhaupt auch solche Fälle, in denen es nicht nöthig ist, die Einheitlichkeit hinsichtlich der Transpositionsskalen zu beobachten? Und was sind das für Fälle? Was für welche können es sein?

Hier greift denn wieder der Gedanke Platz, als handle es sich hierbei gar nicht um Melodietheile eines und desselben Gesanges, sondern um zwei verschiedene selbstständige Gesänge, die aufeinander folgen. Bei ihnen brauchte man nicht zu vermeiden, dass der eine zu dem andern in dem absonen Verhältniss einer anderen Transpositionsskala stände, denn sie haben überhaupt nichts mit einander zu schaffen. Doch diesen Gedanken habe ich schon oben abgewiesen, gerade weil sie mit einander nichts zu schaffen haben. Nebenbei gesagt, wird ja die Intonationshöhe jedes einzelnen Gesanges durch seine besonderen Verhältnisse bestimmt. Und wenn zwei verschiedene Gesänge nach einander gesungen werden, so muss jeder von ihnen in der für ihn passenden Höhenlage gesungen und dadurch unter Umständen ein Transpositionsskalen-Wechsel hervorgerufen werden. Ihm aus dem Wege zu gehen oder

ihn geschehen zu lassen, darüber ist der Sänger gar nicht Herr. Das kann es also überhaupt nicht sein, worüber Hucbald eine Bestimmung getroffen hätte. Und schliesslich, was sind es denn für Gesänge, die in der Liturgie unmittelbar aufeinanderfolgen, als in der Messe das Graduale und das Alleluja mit seinem ℣. oder bisweilen zwei Alleluja-Gesänge, und im Officium eine Reihe von Antiphonen mit ihren Psalmen?

Fraglos betrifft also die Absonie zwei aufeinanderfolgende Glieder desselben Gesanges, die Hucbald mit *praecinendo et respondendo* charakterisirt. Und unter diese Rubrik bringt er die Fälle, in denen es nicht nöthig ist, die Einheit in den Transpositionsskalen zu beachten, genau so wie die, in denen sie nicht vernachlässigt werden darf. Soll man also annehmen, dass nach Hucbalds Meinung die Absonie niemals eine reale Existenz in den Gesängen hat? und dass es nun a) in gewissen Fällen nöthig ist sich zu hüten, sie durch einen Intonationsfehler hervorzubringen, dass es b) in andern Fällen aber nicht nöthig ist, dem aus dem Wege zu gehen, und dass der Sänger durch fehlerhafte Intonation einen Transpositionsskalen-Wechsel in den Gesang getrost hineintragen darf? Zu dieser unsinnigen Annahme wird man aber gezwungen, wenn man den Fall, in dem es nicht nöthig ist, die Einheit der Transpositionsskalen zu bewahren, nicht in dem positiven Sinne fasst, den ich ihm früher gegeben habe: Hucbald meint damit und kann damit nur Melodien meinen, die selbst schon die Absonie in sich enthalten. Hier ist es nicht nöthig die Einheitlichkeit zwischen den beiden Melodiegliedern zu beobachten, weil sie von vornherein nicht vorhanden ist. Und der Sänger muss wissen, ob ein solcher Fall vorliegt.

Und wie verhalten sich denn die beiden Gattungen der Absonie, die zweite, die uns hier beschäftigt, und die erste, die wir wie Hucbald zuvor behandelt haben, in Bezug auf diese Fragen zu einander?

Der Vergleichspunkt zwischen ihnen ist, dass die erste ein einzelnes Vorkommniss, die zweite ein Verhältniss zwischen zwei Dingen betrifft. Dieser klare und logische Unterschied kommt auch in Hucbalds Definitionen durchaus zur Geltung, wenn es von der einen heisst: *quando sonus a sono falso metitur*, und von der anderen: *quando sonus non respondet sono, quoto loco oportet*. Aber in der Angabe, wo und wie die beiden Gattungen der Absonie sich ereignen, wird er verwischt. Denn diese Angabe benennt zwar bei der ersten Gattung den Vorgang einfach als das, was er ist,

nämlich als einen Einzel-Vorgang in einem einzelnen Theil einer Melodie, *in eadem neuma*. Aber bei der zweiten Gattung benennt sie durch *in praecinendo et respondendo* den Vorgang wohl auch als das, was er ist, als ein Vorkommniss zwischen zwei aufeinanderfolgenden Stücken einer Melodie, trifft aber damit über ihn zugleich noch die nähere Bestimmung des Alternirens. Und durch diese Bestimmung wird das tertium comparationis zwischen beiden beseitigt, so dass man sie eigentlich nicht mehr vergleichen kann. Oder man müsste annehmen, Hucbald wolle mit der Absonie *in eadem neuma* sagen, dass sie ein Vorgang sei, der sich in einem Stück der Melodie zuträgt, insofern es von einer und derselben Sängergruppe vorgetragen wird. Davon ist aber gar keine Rede, und Hucbald betont einzig und allein das Einzelne des Vorgangs. So bleibt nur ein zweites übrig, nämlich jene Bestimmung des Alternirens, die mit *praecinendo et respondendo* gegeben wird, nicht so schlechtweg hinzunehmen, sondern sie etwa so aufzufassen, als wäre sie nur für einen der beiden Gesichtspunkte getroffen, unter denen Hucbald die zweite Absonie-Gattung betrachtet, wenn diese nämlich die Folge eines Singefehlers ist, dessen eventueller Vorfall sich ja mit dem Alterniren deckt. Sie gelte jedoch für die Absonie, die der Melodie selbst von Hause aus anhaftet, nur bedingt, in solchen Fällen nämlich (siehe S. 343), auf die sie passt. Sie wäre aber auch für die von Hause aus vorhandene Absonie mit herübergenommen worden und schwebe Hucbald überhaupt vor, wie er ja in der Besprechung der ganzen Angelegenheit beides, die fehlerhaft entstehende und die ursprünglich und rite vorhandene Absonie, zusammenfasst. Das wesentliche dieser zweiten Gattung der Absonie und der Punkt, worin sie sich von der ersten Absonie-Gattung unterscheidet, wäre dann, dass sie sich in dem Verhältniss zweier Melodiestücke zu einander ereignet. Und nur weil sie sich auch rite öfter *in praecinendo et respondendo* zuträgt, und weil Hucbald bei ihr als der Folge fehlerhaften Singens immer das Alterniren im Auge hat, hätte er dieses als das charakteristische für sie überhaupt bezeichnet.

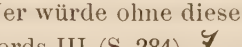
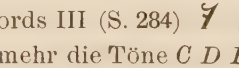
Die eben ausgesprochene Ansicht ist nur ein Versuch, den Widerspruch, der hier unbedingt vorliegt, zu lösen. Und wenn ich diesen Versuch vor den Augen des Lesers gemacht habe, so wird er mir zugestehen, dass hier ein Fall vorliegt, in dem man, wenn man nicht schweigen oder verschweigen will, nicht einfach glatte, feste und fertige Resultate geben darf. Andererseits hat auch diese Ausführung nicht etwa ins Schwanken gebracht, sondern im Gegen-

theil bekräftigt, was für uns zunächst das wesentliche ist: die von Hucbald anerkannte Herrschaft der chromatischen Alteration in ganzen Partien eines Gesanges, die die Bedeutung einer Modulation nach einer anderen Transpositionsskala hat. Welche Stellung in der Gliederung des Gesanges die aufeinanderfolgenden Bestandtheile haben, zwischen denen sich die Ablösung der Transpositionsskalen vollzieht, können wir freilich aus Hucbalds Worten nicht herauslesen. Aber die Existenz des Transpositionsskalen-Wechsels in den Gesängen ist uns durch ihn gesichert.

Und unter den früher besprochenen Melodien finden sich auch solche, welche zeigen, dass sie noch zur Zeit der mitgetheilten Aufzeichnungen so gesungen wurden, dass sie unter die Rubrik von Hucbalds zweiter Absonie-Gattung fallen. So das Allel. *Veni, Domine, et noli tardare* (S. 39 ff.). Man sehe die Melodie-Darstellung auf S. 40, in deren 2. Reihe die in die ursprüngliche Lage gebrachte Transpositions-Fassung des Antiph. von Montpell. (1. Reihe) den chromatischen Ton in seiner eigentlichen Gestalt als *Fis* zeigt. In diesem Gesang steht, wie früher bemerkt, der ganze ℣., der immer nur den Ton *Fis* benutzt, in der Transpositionsskala x + # gegenüber dem Alleluja selbst, das immer nur das diatonische *F* verwendet, ein Fall also, wo das Alterniren zusammenfällt mit dem Wechsel der Transpositionsskalen. Ferner die Comm. *Beatus servus* (S. 35 und S. 99 ff.). Man sehe in der bei S. 100 beigefügten Melodie-Darstellung die 2. Reihe, in der die aus demselben Buche entlehnte Transpositions-Fassung des Grad. Reims (1. Reihe) in die ursprüngliche Lage gebracht ist. Hier erscheint gleichfalls der Ton *Fis*, und zwar beherrscht er und mit ihm die Transpositionsskala x + # die mittlere Partie der Communio.

Und nun zum Schluss noch ein paar Bemerkungen. Zuerst über die Dasian-Zeichen und über ihre Function, unsere in den Pentachorden erscheinenden chromatischen Töne zu bezeichnen. In wie weit diese Notenschrift — zunächst ganz abgesehen von diesen Tönen — fähig ist, der Aufzeichnung von Melodien zu dienen, und wie sie zu diesem Zwecke gehandhabt wurde, lässt sich gar nicht recht vorstellen. Denn in Hucbalds normaler Tetrachordreihe (siehe S. 270) haben die Töne *B*, ♭, *f*, $\overline{c}$ weder eine Stelle noch ein Zeichen, sie müssen beides den Tönen ♭*B*, ♮, *fis* und $\overline{cis}$ abtreten. In der Notirung der Melodien müssen aber auch für sie Zeichen vorhanden sein. Und auf die Frage, welche das sein könnten, wissen wir eigentlich keine andere Antwort zu geben als diese: wahrscheinlich doch die, mit denen

Hucbald in seiner Tetrachordreihe die an ihrer Stelle stehenden notirt. Wie soll man aber aus den Melodie-Aufzeichnungen herauslesen, wann — auch wenn man von der höchsten dieser Tonstufen absieht — das Zeichen den Ton *♭B* und wann *B*, wann den Ton *fis* und wann *f*, und wann, was doch am öftesten in Frage käme, das Zeichen den Ton ♮, und wann es ♭ ausdrücken soll? Und daher wird man auch aus den Dasian-Notirungen, in denen die wichtige Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis (Gerbert I, 213 ff.) eine Anzahl von Melodien und Melodieanfängen mittheilt, nicht zweifellos herauslesen können, welche dieser fraglichen Töne gemeint sind. Wenigstens nicht eher, als die Frage über die Verwendung der Dasian-Schrift mit Rücksicht auf diese betreffenden Zeichen und Töne gelöst ist. Es spielt auch hier hinein wieder jener auch von Hucbald selbst empfundene und anerkannte Widerstreit zwischen seiner Tetrachordreihe und der Tonleiter (siehe S. 319 ff.). Was wir zunächst sagen können, ist, dass die Zeichen bei der Notirung von Melodien eine relative Bedeutung haben müssen, wie dies ja auch thatsächlich der Fall ist in der Aufzeichnung der eigenen Organum-Beispiele Hucbalds.

In erhöhtem Maasse gilt das nun, wenn sie wie in den Pentachorden die dort vorkommenden chromatischen und die ihnen folgenden Töne bezeichnen sollen. Hier sind sie überhaupt nicht mehr Notenzeichen, die einen Ton von bestimmter Tonhöhe notiren sollen, sondern nur ein Symbol für einen gewissen Vorgang. Und zwar könnte man aus ihnen selbst allein die symbolische Bedeutung nicht einmal verstehen, käme nicht die Beschreibung, die Hucbald von dem Vorgang giebt, zu Hülfe. Wer würde ohne diese z. B. aus den Zeichen der linken Seite des Pentachords III (S. 284)  die Töne *C D Es F G* und nicht vielmehr die Töne *C D F G a* herauslesen? Oder aus denen der gleichen Seite des Pentachords X (S. 298)  die Töne *C D E Fis G* und nicht *C D E E F*? Es ist hier mit den Dasian-Zeichen dasselbe wie mit den Solmisationssilben *ut re mi* etc. Beide bezeichnen nur die Stellung der Töne im Tetrachord oder Hexachord. Aber in einem wie gearteten Tetrachord, d. h. ob es der normalen Tetrachordreihe oder einer ihrer Verschiebungen angehört, und welcher von ihnen, sagen die Dasian-Zeichen ebensowenig aus, als die Solmisationssilben sagen, in einem wie gearteten Hexachord. Das Dasian-Zeichen und sein Name geben den Ton hier nur als *sonus* in jener technischen Bedeutung (siehe S. 297 f.), d. h. seine Tetrachord-Zugehörigkeit an, die Solmisationssilbe nur als *vox*, d. h. seine

Hexachord-Zugehörigkeit. Keines von beiden bezeichnet den Ton als Tonhöhe, als was die Solmisations-Theorie ihn *clavis* im Gegensatz zu *vox* nennt (es giebt sechs *voces* des Hexachords, aber sieben *claves* als die sieben Töne in jeder Octave der Tonleiter). Diese chromatischen Töne, oder falls Hucbald bei seinen Absonien auch noch andere im Auge gehabt haben sollte (wovon gleich die Rede sein wird), in der Notirung von Melodien zu kennzeichnen, ist die Dasian-Schrift also absolut nicht im Stande, ebensowenig wie die Solmisationssilben es wären, falls man sie überhaupt zu Melodie-Aufzeichnungen hätte benutzen wollen.

Das zweite betrifft diese chromatischen Töne selbst. Wir sind in Hucbalds Abhandlung über die erste Gattung der Absonie, in der er das Chroma überhaupt grundsätzlich aufdeckt, nur den Tönen *Es* und *Fis* begegnet. Sie erscheinen in allen einzelnen Arten der einseitigen wie in den doppelseitigen Absonien immer wieder. Und das ist natürlich. Denn Hucbald legt seiner Betrachtung stets dieselbe Reihe der Töne zu Grunde: das Final-Tetrachord der normalen Tetrachordreihe *D E F G*, dem er entweder unten einen Ton, *C*, oder oben *a* hinzufügt. Er hätte aber auch ein anderes Tetrachord wählen können, wie er ja (No. 1, S. 277; siehe auch S. 282) vor dem Nachweis der einzelnen Arten dieser Absonie-Gattung den Lehrer die Ordnung der vier Tetrachordtöne in allen Tetrachorden einschärfen lässt. Und welche chromatischen Töne dann zu Tage treten würden, mögen die nach oben und unten vervollständigten beiden verschobenen Reihen (Tabelle auf S. 307, obere und untere Reihe) vor Augen führen, in deren Mitte ich zur vergleichenden Uebersicht auch die normale Tetrachordreihe beifüge (siehe die Tabelle auf S. 351).

Ob Hucbald das Tetrachord der finales absichtlich zu Grunde gelegt, oder ob er es nur als Beispiel gewählt und bei der Auswahl dieses als das grundlegende Tetrachord bevorzugt hat, oder ob er damit überhaupt nur ganz allgemein irgend eines der Tetrachorde in typischer Art, gewissermaassen das Tetrachord an sich, hat bezeichnen und in diesem Fall dann auch die Beschreibungen der Absonien in solchem allgemeinen Sinn hat geben wollen, lässt sich nicht sagen. Jedenfalls muss man daran festhalten, dass er die Töne der Pentachorde, der normalen wie der anderen, an denen er die Absonien nachweist, mit den Dasian-Zeichen des Final-Tetrachords und, was noch besonders ins Gewicht fällt, der ihm nach oben und unten hin folgenden Töne aus den beiden benachbarten Tetrachorden notirt. Und angesichts dieser Thatsache werden wir als sicher erwiesen, wie es die

Vorsicht gebietet, auch nur die chromatischen Töne halten, die der von Hucbald geschilderte Vorgang in dem Final-Tetrachord hervorbringt, nämlich unsere Töne *Es* und *Fis*, nicht aber auch die, die er in anderen Tetrachorden hervorbringen würde. Die Folgerungen also, die über *Es* und *Fis* hinaus gehen, müssen wir hier, wo noch so vieles der Klärung bedarf, da doch für jetzt der Nachweis chromatischer Töne überhaupt das viel wesentlichere ist, in der Schwebe lassen.

Auch die zweite Gattung der Absonie bringt bei der Ausnutzung der ganzen Tonreihe nach oben und unten und bei Benutzung ihrer sämmtlichen Stufen alle die in den beiden Verschiebungen vorhandenen chromatischen Töne hervor. Sie würden dann also in dem Melodiestück, das einer solchen Mensur unterliegt, ihre Stelle finden. Zumal in Anbetracht der verallgemeinernden Nutzanwendung, die Hucbald aus den als Beispiel gegebenen Fällen zieht, und ziehen muss, wenn man bedenkt, dass sich der geschilderte Vorgang in Gesängen aller Tonarten, in authentischen und plagalen ereignen kann. Nichts desto weniger will ich unbehauptet und unentschieden lassen, ob er die reale Existenz auch anderer bei diesen Verschiebungen erscheinender chromatischer Töne als *Es* und *Fis* in den Melodien im Auge hat oder anerkennt. Ich sehe mich dazu um so mehr veranlasst, als in seiner Auseinandersetzung beides, die reale, berechtigte Existenz chromatischer Töne und ihre Erzeugung durch falsche Intonation der Sänger zugleich getroffen wird. In gleicher Weise habe ich mich S. 334 bei dieser zweiten Absonie-Gattung auch in Betreff solcher weiterer chromatischer Töne ausgesprochen, wie sie bei andern Verschiebungen zum Vorschein kommen würden. Und wie ich dort sagte, wollen wir uns, wenigstens vor der Hand, mit diesem Eingeständniss unserer Unwissenheit bescheiden. Weder wollen wir versuchen, Hucbald die Kenntniss und Anerkennung anderer chromatischer Töne unbedingt zuzusprechen, noch sie ihm unbedingt abzusprechen — denn ganz abgesehen von dem *fis* seiner normalen Tetrachordreihe, der höheren Octave unseres *Fis*, ist auch deren $\overline{cis}$ ein chromatischer Ton —, aber um so fester an dem festhalten, was wir über die Töne *Es* und *Fis* von ihm gelernt haben.

Jedoch steigt einem bei der Betrachtung der S. 351 ausgeführten verschobenen Reihen noch eine andere Frage auf. Hier erscheinen in der nach oben verschobenen im Tetrachord der graves der Ton *B*, und in der nach unten verschobenen der Ton ♭ im Tetrachord der superiores, *f* in dem der excellentes, und wenn man sich die residui noch fortgesetzt dächte, der Ton $\overline{c}$. Das sind alle die Töne der

Verschiebung nach oben

graves				*finales*				*superiores*				*excellentes*				*residui*	
A	B	C	D	E	Fis	G	a	♭	cis	d	e	fis	gis	a̅	♭̅	c̅i̅s̅	d̅i̅s̅
I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II

Normale Tetrachordreihe

graves				*finales*				*superiores*				*excellentes*				*residui*	
r	A	♭B	C	D	E	F	G	a	♭	c	d	e	fis	g	a̅	♭̅	c̅i̅s̅
I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II

Verschiebung nach unten

graves				*finales*				*superiores*				*excellentes*				*residui*	
F̲	*r*	As	♭B	C	D	Es	F	G	a	♭	c	d	e	f	g	a̅	♭̅
I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II

natürlichen diatonischen Tonleiter (♭ in bekannter Weise dazu gerechnet), die in Hucbalds normaler Tetrachordreihe keinen Platz haben, alle nun natürlich in einer anderen Tetrachord-Zugehörigkeit, als der, die die Töne ♭*B*, ♮, *fis* und *cis* in seiner Normalreihe haben (und mit Rücksicht darauf müssten sie nun freilich — entgegengesetzt der S. 347 unten u. f. ausgesprochenen Ansicht — die ihrer Tetrachord-Zugehörigkeit entsprechenden Dasian-Zeichen bekommen, wie es ja jeden Ton der ganzen Tetrachordreihe bei den Verschiebungen trifft. Für die Notirung von Gesängen wäre eine solche Bezeichnungsart natürlich ebenso unbrauchbar gewesen, wie es S. 349 schon hinsichtlich der chromatischen Töne bemerkt wurde).

Wäre es also möglich, dass Hucbald diese Töne von dem Standpunkt seiner Tetrachord-Theorie aus als Producte dieser Verschiebungen ansieht? Sollte er sich auf diese Art den Unterschied zwischen seiner Tetrachordreihe und der natürlichen diatonischen Tonleiter zurecht gelegt haben? Aber wenn man auch annehmen könnte, dass dies für Hucbald eine Lösung des Widerspruchs gewesen wäre, für uns wäre es keine Lösung der aus jenem Unterschied hervorgehenden Widersprüche, die uns bei ihm in den verschiedenartigsten der von ihm besprochenen und geschilderten Dinge und Vorgänge entgegentreten, nicht bloss derer, die wir in den Kreis unserer Betrachtung gezogen haben.*) Um nur noch eines zu nennen, so verlangt in der zweiten Gattung der Absonie ein Punkt nach Aufklärung. Wenn hier, im Sinne Hucbalds gesprochen, eine Modulation vermöge jener Verschiebungen der Tetrachordreihe stattfindet, um es an einer von ihnen zu zeigen, z. B. vermöge der um eine Stufe nach oben, so würde der deuterus der superiores, den ich, wie man gleich sehen wird, absichtlich herausgreife, der Ton *cis* sein. In

*) Nachdem Hucbald die S. 323 f. mitgetheilten und von uns besprochenen Ausführungen über die zweite Absonie-Gattung beendet und mit den Worten: *Et de hac quoque discrepantia satis dictum* für abgeschlossen erklärt hat, macht er eine Bemerkung, die zu dem Gegenstand gleichwohl in einer gewissen Beziehung steht. Es sprechen aber noch andere Angelegenheiten mit hinein, und auch die schwierige Frage der ganzen Vorstellungsart Hucbalds bei seiner Tetrachordreihe taucht hier wieder auf. Aus diesem Grunde lasse ich die Stelle hier unerörtert und behalte mir das für ein anderes Mal vor, wo auch ein paar Aeusserungen anderer gleichfalls alter Schriftsteller, die dazu in Beziehung stehen, zur Sprache kommen werden. Von einer augenblicklichen Erörterung sehe ich um so eher ab, als sie uns in dem, was uns hier beschäftigt hat, nicht fördern würde, wie ja etwas dafür wesentliches jene Bemerkung auch nach Hucbalds eigenen oben angeführten Schlussworten nicht enthält.

unserem Sinn gesprochen, bedeutet die Benutzung des Tones *cis* neben dem in der verschobenen Tetrachordreihe vorhandenen *Fis* gegenüber der natürlichen ohne chromatische Alteration verlaufenden Skala die Modulation in die Transpositionsskala x + 2 # die, wie jeder weiss, durch die Verschiebung der natürlichen Skala um eine Stufe nach oben entsteht. Der Bestandtheil einer Melodie aber, der modulirender Weise *F* zu *Fis* erhöht, benutzt daneben doch nun nicht zugleich auch den Ton *cis*, sondern *c*, denn *cis*, falls dieser Ton überhaupt zur Verwendung käme, würde doch nur in gewissen Fällen benutzt. Er modulirt also nach der Transpositionsskala mit einem #. Wie löst sich dieser Widerspruch? Als was denkt sich Hucbald dieses *c*? Nimmt er für diesen Ton eine zweite Modulation an, rückwärts nach der normalen Tetrachordreihe? Oder was sonst? Auch hier muss ich es genug sein lassen mit dem Geständniss, vor einer ungelösten Frage zu stehen, wie es deren leider nur noch allzu viele giebt.

Fassen wir aber die sicheren Resultate unserer Untersuchung zusammen, so ist das Ergebniss immerhin gross und bedeutsam genug.

Hucbald zeigt sich uns durchaus vertraut mit der chromatischen Alteration. Er kennt die Töne *Es* und *Fis*. Und er weiss nicht bloss von ihrer wahrhaften Existenz in den Melodien, sondern er erkennt und versteht auch ihre Bedeutung. Sie sind ihm nicht bloss Erscheinungen, die zwar von den anderen Tönen abstechen, aber doch weiter keine Wirkung ausüben. Ganz im Gegentheil. In einer der wichtigsten Angelegenheiten aller Musik spielen sie für ihn eine bedeutsame Rolle. Sie bringen einen Tonarten-Wechsel zu Stande, was er bei der ersten Gattung der Absonie als eine besondere Wirkung von ihnen hervorhebt. Nicht solchen, der im Verlauf einer Melodie ja in jedem Augenblick auch ohne chromatischen Ton zu Stande kommen kann, indem irgend welcher Ton als Tonartbestimmend hervortritt. So, wenn in der Melodie eine Cadenz bald auf *D*, *E* oder *F* gebildet wird. Sondern solchen tonalen Umschlag, der auf der gleichen Stelle der Tonleiter erfolgt, die sonst nur immer einer bestimmten Tonart zugehört, wie wenn z. B. auf *D*, das dem protus zugehört, das chromatische *Es* den deuterus hervorbringt. Und wie Hucbald auch der Transpositionsskalen-Wechsel und die durch ihn bewirkte Modulation und die Darstellung eines ganzen Melodiestückes in dieser Modulation bekannt ist, haben wir ja erst eben gesehen.

Und nun, was von grosser Bedeutung für uns ist, Hucbald nennt die chromatischen Töne, in seiner Sprache freilich, bei ihrem echten Namen als *Es* und *Fis*. An der Stelle, wo sie zu Stande kommen, und wo sie in der Tonreihe die tiefgehende Veränderung der Lage der halben zu den ganzen Tönen hervorbringen, sieht und hört er sie. Und diese Umwälzung ist es, weswegen er sie *vitia* nennt. Nicht als ob sie an sich Fehler wären, als ob an ihnen ein Makel hinge, oder als ob, was unter ihrer Mitwirkung zu Stande kommt, verwerflich wäre, bezeichnet er sie so, sondern weil sie die normale diatonische Tonreihe, von der ja alle Betrachtung, alle Theorie und alles Verständniss zunächst immer ausgehen muss, stören, nennt er sie so. Sie selbst aber und ihre Wirkungen in den Melodien nimmt er auf als eine berechtigte, ihm vertraute Erscheinung, an der er nicht herumdeutelt und kritisirt, die nun einmal da ist und immer da war.

Bei dieser Stellung zum Chroma ist es nur selbstverständlich, dass er von einer Emendation, die die Melodien von ihren chromatischen Tönen befreien soll, nichts weiss. Wie die chromatischen Töne selbst, so sind auch die Melodien, die sie enthalten und die durch sie so besondere Wirkungen erfahren, ihm vertraut und gelten ihm als echt und ursprünglich.

Und ferner weiss Hucbald nichts von der Transposition, die die Töne *Es* und *Fis* durch ♭ und ♮ ausdrücken soll. Was brauchte er auch ihrer? Denn da das Chroma eine von ihm anerkannte und unangezweifelte Existenz hat, da er die chromatischen Töne unbefangenerweise an der Stelle, wo sie erwachsen, sieht, und da er in seiner theoretischen Abhandlung auch Mittel und Wege findet, sie zu benennen und mittelst seiner Notenzeichen darzustellen, so hat er auch keine Veranlassung, die Töne *Es* und *Fis* hinter jenen beiden zu verstecken.

So tritt uns, alles in allem genommen, in Hucbald ein Mann und eine Zeit entgegen, die der chromatischen Alteration ganz vorurtheilslos gegenübersteht. Eine Zeit, in der man die Melodien mit ihren chromatischen Tönen sang, wie sie eine ich weiss nicht wie lange Tradition ihr überliefert hatte, ohne Scrupeln und ohne den Nebengedanken, dass sie vielleicht einmal anders waren, oder anders sein sollten.

X.

Die chromatischen Töne vor der Zeit der Enchiriadis. AURELIANUS REOMENSIS und REGINO VON PRÜM. Schwierigkeiten bei der Erforschung ihrer Werke. — Vorläufige Ergebnisse. Die Zeit dieser Autoren kennt die chromatische Alteration. — Die chromatische Alteration findet unter Umständen vielleicht auch in der Psalmodie statt und bringt einen Transpositionsskalen-Wechsel im Verhältniss zwischen dieser und der Antiphon hervor (zweite Absonie-Gattung HUCBALDs). — Die alte Weise, den Psalmton nach dem Anfang der Antiphon zu bestimmen, kommt in Abnahme. Tonale Veränderungen der Gesänge als Folge hiervon.

Um den Gebrauch chromatischer Töne noch über die Zeit der Enchiriadis hinauf zu verfolgen, die wir vorläufig kein Recht haben früher als in das 10. Jahrhundert zu setzen, bedarf es sehr complicirter Untersuchungen und eines sehr grossen Apparates. Denn directe Zeugnisse hören hier auf. Nur auf indirectem Wege, durch Ableitungen, Combinationen und Schlussfolgerungen wären hier Resultate zu gewinnen und zwar auf Grund eines in jeder Beziehung umfangreichen Materials.

Von den wenigen Quellen aus so alter Zeit, die wir besitzen, kommen, soweit ich bis jetzt urtheilen kann, in Betracht der Tonar REGINOs VON PRÜM (Coussemaker II, 3 ff.) mit dem einleitenden Prolog dazu, der Epistola de harmonica institutione missa ad Rathbodum Archiepiscopum Trevirensem (Gerbert I, 230 ff.) und die Schrift Musica disciplina des wohl noch älteren AURELIANUS REOMENSIS (ebenda, 28 ff.). Beide gehören dem 9. Jahrhundert an.

Der Weg, der von ihnen aus zu den Spuren der chromatischen Töne führen würde, führt mitten hinein in das weite Gebiet der Tonalität der Gesänge. In welchem engen Zusammenhang beides mit einander steht, hat der Leser auf Schritt und Tritt verfolgen können. Er wird aber dabei auch die Ueberzeugung gewonnen haben, ein wie wenig erschlossenes Gebiet eben das ist, das man mit einem gemeinsamen

Namen als das der Tonalität bezeichnen kann. Denn es umfasst, wie man ebenfalls bemerken konnte, die verschiedenartigsten Dinge und Vorgänge, die das Wirken der Tonart innerhalb der Gesänge und die Veränderungen betrifft, der sie unterworfen ist. Hier stellen sich die mannigfachsten Fragen ein. Und die Antwort darauf sind sehr häufig nur Vermuthungen, die auf wer weiss welchen Combinationen beruhen. Hier ist ebenso viel Vorsicht wie Umsicht nöthig, vor allem aber eine an einer Fülle von Fällen in das kleinste Detail gehende Untersuchung. Wer daher an der Hand der genannten Quellen dem Chroma nachgehen will, wird zu gleicher Zeit immer mit Angelegenheiten der Tonalität zu thun haben. Diese Arbeit gehört also der Zukunft an und ich glaube, dass sie für beide Gebiete gute Ausbeute bringen wird. In Aurelians Schrift, die, abgesehen von dem ersten gelehrten Theil, ganz der Praxis dient, einer unschätzbaren aber nur schwer zugänglichen Fundgrube, finden sich Aeusserungen von allergrösster Tragweite, die uns von ungeahnten Vorgängen melden. Dass sie so inhaltreich, und welcher Art die Vorgänge sind, ist mir bereits zu erkennen gelungen. Zur völligen Klarheit bin ich noch nicht gekommen, und ich muss mich vorläufig mit diesem Hinweis begnügen.

Auch der Tonar Reginos ist, wie jeder Kenner weiss, überreich an Inhalt. Für das sehr gedankenreiche, geistvoll-kühne, aber nur mit Vorsicht zu benutzende Buch von Fr. Aug. Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gand 1895, ist er eine Hauptquelle gewesen. Zwar ist er wie jeder andere Tonar nur ein Verzeichniss der Gesänge und rubricirt sie, soweit sie Antiphonen sind — und das sind sie mit Ausnahme der wenigen Responsorien am Schluss alle — nach dem modus ihrer Psalmodie. Aber er ist unser ältester Tonar, und wie schon früher gesagt, richtet sich dieser modus bei ihm nicht nach dem Schlusse, sondern nach dem Anfang des Gesanges. Sieht Regino im Anfange einen anderen modus als den, in dem die Melodie schliesst, auch dann also folgt die Psalmodie diesem. Das ist die ältere Praxis, auch die Aurelians, die der späteren Zeit abhanden gekommen ist. Und in der einfachen Rubricirung der Gesänge sowie in den zugefügten Notizen, die zumeist dem Unterschied der modi des Anfangs und Schlusses gewisser Gesänge gelten, liegt ein unschätzbares Material für die Forschung, namentlich wenn die modi zwei verschiedenen Tonarten angehören, sobald man es mit den andern Quellen und vor allem mit den überlieferten Gesängen combinirt. Aber auch hier sind noch sehr viele Einzel-

untersuchungen auf breitester Grundlage zu machen, um aus der Anordnung und den Bemerkungen sichere Schlüsse zu ziehen. Das zeigt sich namentlich auch, wenn man jene Aeusserungen AURELIANs mitsprechen lässt. Und dann kann man die Angaben des Tonars nicht durchweg so ohne weiteres und ohne Prüfung hinnehmen. REGINO hat Inconsequenzen und Unterlassungen begangen. Das zeigt der Vergleich zwischen dem Tonar und dem Prolog. Hier erfährt man (231a, Abs. Z. 8 ff. *quorum dissonantiam* etc.), dass er bei Antiphonen [des Officiums], die mit einem anderen modus schliessen, als mit dem sie beginnen, das in dem Tonar angemerkt hätte. Das sind die oben bezeichneten Vermerke, die sich im Tonar in grösserer Anzahl finden. Dann giebt er, um auch schon im Prolog den Leser etwas aufzuklären, einige Beispiele solcher Antiphonen. Darunter zählt er fünf auf, die im 7. modus beginnen und im 4. schliessen. Sie gehören zu der früher (S. 89) erwähnten zahlreichen Gruppe, deren typische Melodie im Laufe der Zeit so mancherlei Schicksal erfahren hat. Im Tonar selbst jedoch steht von diesen fünf Antiphonen nur eine: *Ex Aegypto vocavi* (39a) unter dem 7. modus, wo sie dem Prolog nach hingehört, und zwar mit dem ihr zukommenden, im Prolog angekündigten Vermerk, dass sie im 4. modus schliesst. Die folgenden vier aber stehen (29b) unter dem 4. modus, und zwar ohne jede Bemerkung, und wie sie, alle übrigen Antiphonen des gleichen Typus. Nachher giebt REGINO im Prolog auch von Introitus dieser Art einige Beispiele. Sie stehen im Tonar sämmtlich unter dem rechten modus, also unter dem des Introitus-Anfangs (nur *Justus non conturbabitur*, der bei dem 2. modus stehen müsste, ist im 1. (55b), mit dem er schliesst, untergebracht, falls mit dem allein verzeichneten, vielleicht nachträglich hinzugefügten Anfangswort *Justus* dieser Introitus gemeint ist, mit dessen Melodie-Anfang die Neumen REGINOs übereinstimmen). Aber es findet sich überhaupt bei keinem Introitus ein Zusatz, dass er mit einem anderen modus schliesse als er beginne.

Von Communionen dieser Art giebt der Prolog zwar kein Beispiel. Aber dass REGINO unter den Communionen auch solche findet, geht aus der generellen Schlussbemerkung (231b, Z. 8 v. u. ff. *Illud autem summopere prudens cantor* etc.; ähnlich im Tonar selbst, 69b, Z. 1 ff. *Illud autem omnis cantor* etc.) hervor, in die er die Communionen mit einschliesst unter die Gesänge, bei denen man [der Psalmodie wegen] den Anfang berücksichtigen muss. Und nun findet sich im Tonar auch bei keiner Communio eine Bemerkung über die Verschiedenheit des Anfangs- und Schlussmodus. Man sieht also, es

fehlen hier unter allen Umständen Angaben dieser Art. Und dieser an solchen Gesängen gebrachte Nachweis, die der Prolog selbst ja nur als Beispiele aufzählt, macht es doch augenscheinlich, dass auch noch anderswo diese Angaben unterlassen sind. Es braucht gar nicht häufig geschehen zu sein. Aber doch darf man nicht bei jedem Gesang, dem eine solche Bemerkung fehlt, — und das ist die weitaus überwiegende Anzahl — schlechtweg annehmen, dass in ihm nach Reginos Meinung der modus und, was uns hier besonders interessirt, die Tonart des Anfangs und des Schlusses übereinstimmt. Es ist zwar eine harte, oft vielleicht ganz vergebliche Arbeit, jedesmal erst eine Prüfung vorzunehmen, und man verliert dabei leicht allen sicheren Boden unter den Füssen. Aber wenn man für Untersuchungen der Tonalität, die ja so vielen Angriffen ausgesetzt ist, eine so wichtige Quelle als Autorität benutzen will, muss man sich eben dieser Mühe unterziehen.

Es wäre voreilig, über den Gebrauch chromatischer Töne in dieser Zeit jetzt schon zu urtheilen. Anstatt dessen muss ich mich mit einigen Andeutungen und Vermuthungen begnügen.

Dass die Zeit Reginos und Aurelians das Chroma und seine Wirkung in der Melodie kannte, darf man wohl mit vollem Recht schon aus der Enchiriadis schliessen. Denn was deren Autor als einen alten Besitz der Melodien anerkennt, kann wohl nicht gerade unmittelbar vor ihm erst in sie hineingekommen sein. Und an einem bestimmten Fall (siehe S. 70 ff.) haben wir früher erfahren, wie gerade die Einwirkung eines chromatischen Tones Regino die Veranlassung gab, in dem Anfang des Introit. *Exaudi, Domine* die Tonart des deuterus zu sehen.

Wir warfen damals (S. 75 unten u. f.) die Frage auf, in welcher Tonhöhe er sich die Melodie wohl vorgestellt hätte. Es handelte sich dabei darum, ob er sich den chromatischen Ton *Es* direct an der Stelle der Tonleiter, an der er diese tonale Wirkung hervorbringt, vergegenwärtigte, oder ob er dieser Vorstellung aus dem Wege ging, indem er sich die Melodie und mit ihr den chromatischen Ton nach der späteren Manier in die Höhe transponirt dachte. Man wird die Bedeutung dieser Frage begreifen. Mit ihr hängt aufs engste die andere zusammen, in wie weit er die chromatischen Töne ohne Voreingenommenheit anerkennt und würdigt. Wenn wir die Frage damals in der Schwebe liessen, so können wir sie jetzt getrost beantworten, nachdem wir den Weg von der späteren zu der älteren Zeit gemacht haben. Was wir von dem Verfasser der Enchiriadis

wissen, dürfen wir von Regino annehmen, dass auch er nicht den geringsten Anstoss an dem Chroma genommen und das Bedürfniss hat, es sich zurechtzulegen oder ihm einen unverfänglicheren Ausdruck durch die Transposition zu geben. Diese Transposition hat auch er nicht gekannt. Wir fragten ferner in jener früheren Stelle, ob sich Regino den Introitus, falls er sich ihn nicht transponirt dachte, in der ursprünglichen Lage des protus (*D*) vorstellte, in dem er schliesst. Dann hätte er als chromatischen Ton in der Melodie das *Es* in der Anfangswendung auf *Exaudi DEs CF F* angesehen, die durch diesen Ton den Charakter des deuterus erhält. Oder ob er sich die Melodie in der *E*-Lage des deuterus vorstellte. Dann hätte für ihn in dem nun *EF DG G* lautenden Anfang das *F* als chromatische Erniedrigung von *Fis* gelten müssen, das wie im Schluss (*E Fis G Fis G Fis E*), so auch sonst im Verlauf der Melodie immer erscheinen würde (siehe S. 71 in der Darstellung der Melodie die 2. und 5. Reihe). In jedem der beiden Fälle würde Regino die Tonart vermöge eines chromatischen Tones (*Es* oder *Fis*) an eine Stelle gebunden sehen, an der sie von Hause aus nicht heimisch ist, entweder den deuterus, mit dem die Melodie beginnt, an *D*, oder den protus, mit dem sie schliesst, an *E*.

Das Tonarten-System und jede theoretische Betrachtung, die naturgemäss von der natürlichen diatonischen Tonleiter ausgeht, giebt jeder Tonart ihre feste Lage an der Stelle, an der sie aus ihr erwächst. Sie kann es und will es nicht anders. Aber die Anwendung chromatischer Töne lässt die Tonarten auch da entstehen, wo sie mit deren Hülfe in die Erscheinung und Wirksamkeit treten. Diese Freiheit und Erweiterung der Vorstellung ist eben die Folge der chromatischen Alteration. Und — hiermit komme ich auf einen zweiten Punkt — die Möglichkeit, die Tonart und den Tonart-Charakter, sei es unter Mitwirkung dieser Alteration oder ohne sie, an einem andern als an ihrem gewohnten Sitz wiederzufinden, spielt, wie mich dünkt, eine wichtige Rolle in dem Vorgang, dass die Psalmodie dem modus und damit der Tonart des Antiphonenanfangs gehorcht. Und zwar in solchen Fällen, wo sich in dem Anfang eine andere Tonart ausspricht, als mit der die Antiphon schliesst.

Es ist nämlich durchaus nicht gesagt, dass, wenn Regino und überhaupt die, welche die Psalmodie in derselben Weise wie er einrichten, in dem Anfang eine andere Tonart sehen als die des Schlusses, das immer die Tonart an der ihr von Hause aus zukommenden Stelle ist. Es giebt z. B. Fälle wie diesen: Zu einer Antiphon, die im tetrardus (*G*) schliesst, wird ihrem Anfang ent-

sprechend die Psalmodie im deuterus gesungen. Und wie das aus der Tradition gewonnene Bild der Melodie ergiebt, macht sich im Anfang der Antiphon diese Tonart nicht auf ihrem eigentlichen Sitz *E*, sondern auf ♭ geltend. Die Melodie beginnt mit Wendungen, die, wenn man in ihnen ♭ als Grundton empfindet, ganz ebenso den Eindruck des deuterus-Charakters machen, als ständen sie eine Quinte tiefer und *E* träte als Tonart bestimmend hervor. Und was auf die Tonalitätsempfindung sehr bestimmend wirkt, am Schlusse ihrer ersten Distinction oder an dem ersten Einschnitte befindet sich eine ausgesprochene deuterus-Cadenz auf ♭, beispielsweise ♭ *d c c* ♭. Ob die Cadenz, wie diese, auf ♭ steht, oder als *E G F F E* auf *E*, es ist eben eine deuterus-Cadenz. Die Erscheinung dieser beiden Tonarten am Schluss und am Anfang des Gesanges ist unter den Möglichkeiten nur ein einzelner Fall. Ich wähle ihn absichtlich, weil hierbei vielleicht die chromatische Alteration in die Erscheinung tritt, ich meine nicht in der Antiphon selbst, sondern, nach einem nunmehr zu betrachtenden Vorgang, in ihrer Psalmodie. Ich betone das Vielleicht. Denn was ich darüber zu sagen habe, beruht auf Voraussetzungen, die erst gesichert werden müssen.

Zu diesen Voraussetzungen gehört, dass jene Zeit den deuterus-Charakter des Melodieanfangs in derselben Weise auffasste, wie eben dargelegt wurde, dass sie also diese Tonart in diesem Augenblick mit Bezug auf den Ton ♭ empfand und auf ihn den Sitz des deuterus verlegte. Wenn nun nach dem Schluss der Antiphon die Psalmodie gesungen wird, so leitet diese wiederum zurück nach dem Anfang der Antiphon, die sich nach dem Psalmvers ja wiederholt. In dem Ensemble, das beide mit einander bilden, stellt sie die Verbindung zwischen dem Schluss und dem Anfang der Antiphon her. Und in dieser Rücksicht ist es, dass sie sich nach der Tonart des Antiphonen-Anfangs richten soll. Soll sie aber in diesem Sinne auf ihn wieder zurückführen, so kann man nun die weitere Voraussetzung machen, dass es im Sinn und der Art des deuterus geschehe, der sich im Anfang der Antiphon ausspricht, d. h. des deuterus auf der Stufe ♭. Die Psalmodie selbst müsste dann nicht in ihrer eigentlichen Lage auf *E*, sondern ebenfalls eine Quinte höher, auf ♭ als auf dem Grundton des deuterus gesungen werden. Wäre das wirklich der Fall gewesen, so würde damit freilich die chromatische Alteration Eingang in die Psalmodie finden.

Wir kennen zwar die Psalmmelodien, wie sie in jener Zeit gesungen wurden, nicht, vielleicht darf man sagen, noch nicht. Die älteste Ueber-

lieferung von ihnen in zugänglicher Notenschrift giebt die Commemoratio brevis. Und diese verzeichnet auch nur die Psalmtöne des Officiums (zweimal: die etwas reicheren und die einfachen), nicht aber die der Messe. Aber was wir für unsern Zweck feststellen müssen, lässt sich, wie ich glaube, aus diesem Zeugniss und aus der Uebereinstimmung aller Tradition mit ihm gewinnen. Es ist dies der Umstand, dass die Psalmodien des deuterus, sowohl des authentischen wie des plagalen, die Quinte der Tonart verwenden. Das ist der Fall in den von der Commemoratio aufgezeichneten Psalmodien dieser beiden modi, und ebenso in diesen Psalmtönen bis auf den heutigen Tag (wobei ich von dem sogenannten Tenor oder der Dominante ganz absehe). Und wir dürfen, meine ich, aus der ausnahmslosen Einigkeit der Ueberlieferung schliessen, dass das auch zu den Zeiten Reginos und Aurelians so gewesen, und nicht bloss in der Psalmodie der Antiphonen des Officiums, sondern auch in der der Mess-Antiphonen. Denn auch hierin herrscht in aller Tradition Uebereinstimmung.

Mit dieser Quinte aber stellt sich ein chromatischer Ton ein. Denn in dem deuterus auf ♭ ist *fis* die Quinte. Für den authentischen deuterus sicher; denn dass für ihn nur die reine Quinte in Betracht kommt, daran ist kein Zweifel. Ob aber nicht im plagalen deuterus diese Quinte vielleicht einstmals die verminderte gewesen sein könnte (siehe S. 250 die Ansicht Oddos über diesen modus), will ich nicht als unbedingt erwiesen hinstellen. Die Dasian-Notation, in der die Commemoratio die Psalmtöne (in der ursprünglichen Lage der Tonarten) darstellt, giebt, wie wir sahen, keine Sicherheit, ob das Zeichen 𝆏 als ♭ oder nicht auch als ♭ zu lesen ist. Und eben dieses 𝆏 erscheint wie in der Psalmodie des deuterus authentus und des deuterus plagalis (Gerbert I, 214, 215 und 217), so auch in der des protus authentus (214 und 216 unten), und des tritus plagalis (215 und 217), wo es in der Folge nach den Tönen *F G a* doch wohl sicherlich den Ton ♭ bezeichnen muss. Doch kommt das im Augenblick für uns nicht so sehr in Betracht. Das für uns wesentliche und für den authentischen deuterus unumschränkt geltende ist, dass der Ton *fis* unter den obigen Voraussetzungen in die Psalmodie eindringen würde. Und mit ihm zu gleicher Zeit würde sich die zweite Gattung von Hucbalds Absonie einstellen zwischen der Antiphon selbst, die nicht ihn, sondern *f* benutzt, und der Psalmodie, also der Fall, auf den S. 343 hingewiesen wurde. Diese beiden bewegten sich in zwei verschiedenen Transpositionsskalen, die Antiphon in der der natürlichen Tonleiter und die Psalmodie in der mit einem ♯ ge-

bildeten. Und der Wechsel der Transpositionsskalen würde zusammenfallen mit der Ablösung der beiden alternirenden Chöre.

Doch ich wiederhole, dieser so aufgedeckte chromatische Ton und seine Function in der Psalmodie steht durchaus noch nicht gesichert da. Denn ob die Art die Tonart zu empfinden, aus der wir die Existenz des chromatischen Tones ableiteten, in einem solchen Falle wirklich die Reginos und Anderer gleichgesinnter gewesen ist, das müsste erst als sicher erwiesen werden. Es spricht mancherlei dafür. Und auch jene Aeusserungen Aurelians, von denen ich oben redete, geben in dieser Richtung zu denken. Doch ich brauche nicht zu sagen, durch eine wie vielseitige und sorgfältige Untersuchung in einer doch schliesslich auch der Empfindungswelt angehörigen Angelegenheit erst Klarheit und Sicherheit geschaffen werden könnte. In jedem Fall aber musste, wenn von dieser Zeit die Rede ist, dieser Punkt zur Sprache kommen. Und man wird auch hierbei wieder erkannt haben, wie eng die Angelegenheiten des Tonarten-Wesens und der chromatischen Alteration mit einander verbunden sind.

Sehen wir so, wie die alte Weise, den Psalmton zu bestimmen, vielleicht die chromatische Alteration mit sich bringt, so will ich auf eine andere Wirkung, die sie sicher ausgeübt hat, noch kurz hindeuten. Sie ist allmählich in Abnahme gekommen und hat in einer späteren Zeit, die ihren Sinn nicht mehr verstand, die in dieser Beziehung Einheitlichkeit hinsichtlich der Tonalität forderte, der anderen Art Platz gemacht, den Psalmton stets in Einklang mit dem Schluss der Antiphon, d. i. mit ihrer Tonart zu bringen. Sie hat aber auf dem Wege dahin in manchen solcher Melodien, in deren Anfang sich eine andere Tonart ausspricht als in der sie schliessen, grosse tonale Veränderungen hervorgebracht. Denn nicht immer hat man dann die Uebereinstimmung in der Tonart zwischen der Antiphon und der Psalmodie dadurch hergestellt, dass man dieser die Tonart der Antiphon, d. i. ihres Schlusses gab. Das war eine Methode. Eine zweite bestand darin, dass man die Psalmodie so beibehielt, wie sie gesungen wurde, als sie dem Anfang angepasst war. Und da sie nun zu dem Schluss der Antiphon nicht passte, wurde dieser umgeändert in ihre Tonart. Dies ist also auch einer der Factoren gewesen, die bei der Umwandlung der Tonart der Melodien und ihrer Schlüsse mitgewirkt haben. Ueber diesen Vorgang und dessen weitere Folgen, die eingehend zu erörtern und zu erweisen dieser Schrift ferne liegt, näheres bei späterer Gelegenheit. Beide Arten, die Einheit zwischen der Psalmodie und der Antiphon herzustellen, laufen neben-

einander, und wir besitzen dieselben Melodien mit dem einen wie mit dem andern Schlusse, und dazu in den Gesangbüchern und Tonaren die jedem von ihnen entsprechende Psalmodie verzeichnet.

Der Versuch, den Gebrauch chromatischer Töne im Gesang der abendländischen Kirche bis in immer frühere Zeiten zu verfolgen, ist hiermit an seiner Grenze angelangt. Ueber die Zeit Aurelians und Reginos wird die weitere Forschung, die freilich der Zukunft angehört, wie ich meine, uns noch Aufschlüsse zu geben vermögen. Aber was jenseits liegt, darüber meldet uns keine Quelle. Hier spricht nur noch die Tradition, die die Gesänge den uns zugänglichen Zeiten überliefert hat, und der Glaube an ihre Treue.

XI.

Versuch eines geschichtlichen Ueberblickes. Einstmalige unbefangene Anerkennung der chromatischen Alteration. Ihr folgt eine dem Chroma feindliche Auffassung, wonach es die Melodien entstellt und durch Emendation getilgt werden muss. Zuerst bei ODDO. — Daneben bleibt die dem Chroma günstige Strömung bestehen. — Um diese Zeit stellt sich die Transposition als Mittel ein, chromatische Töne auszudrücken. Die chromatischen Töne und die Notenschriften. — Mit der Transposition verschwindet die frühere unbefangene Auffassung des Chromas und seiner Bedeutung und macht einer unklaren und verflachten Platz. — Das Chroma ist ein alter Besitz des liturgischen Gesanges der abendländischen Kirche und nicht erst eine Schöpfung der mehrstimmigen Musik des Mittelalters.

Die Geschichte der chromatischen Alteration und ihrer Anwendung in den liturgischen Gesängen der abendländischen Kirche zu schreiben, reichen unsere Kenntnisse und Erfahrungen noch lange nicht aus. Aber aus dem Gang, den wir gemacht, sind doch immerhin einige Daten und Gesichtspunkte für einen vorläufigen Ueberblick zu gewinnen, die ich am Schlusse zu geben versuchen will.

Die älteste Zeit, bis zu der wir hinauf zu gelangen vermochten, erkennt das Chroma und seine Wirkung unbefangen an. Es ist da und ist ein Bestandtheil und Ausdrucksmittel der Melodie. Seit wann es ihr Besitzthum ist, ob Melodien dieser Art von frühestem Alter her mit dem ersten Entstehen der liturgischen Gesänge bestanden, oder ob sie einer jüngeren Zeit angehören als solche, die von chromatischen Tönen frei sind, oder ob solche Töne in bereits vorhandene Melodien erst nachträglich eingedrungen sind, entzieht sich bis jetzt wenigstens unserer Kenntniss. Der Verfasser der Enchiriadis freilich hält den chromatischen Ton für ein ursprüngliches, bis zu seiner Zeit fortgeerbtes Eigenthum der Melodien. Und wenn er ihn als *vitium* bezeichnet, so widerspricht das, wie wir sahen, dieser Meinung nicht.

Was sagt denn diese Benennung schliesslich anders als die Bezeichnungen des späteren Mittelalters, in dessen mehrstimmiger Musik die chromatische Alteration doch sicherlich ein ganz gebräuch-

liches und unangefochtenes Darstellungsmittel ist? Was sagt *vitium* anderes als *falsa musica*, als *falsa* oder *irregularis mutatio* gegenüber der *recta* oder *bona musica* und der *regularis mutatio*? Ja auch wir von heute sehen den chromatisch alterirten Ton ebenfalls — nicht als einen Fehler, aber doch als eine Abweichung an, als eine Abweichung vom normalen. Dieses normale ist die natürliche diatonische Tonleiter, in der wir nicht einmal, wie das Mittelalter, dem Ton ♭ eine Stelle geben. Unsere ganze Erkenntniss, Auffassung und Vorstellung musikalischer Vorgänge beruht zunächst nur auf der diatonischen Tonleiter. An ihr orientiren wir unser musikalisches Vorstellen und Denken. Nur auf diesem Grunde gewinnen wir unsere musikalischen Vorstellungen überhaupt. Und erst von hier aus gewinnen wir die Möglichkeit und Fähigkeit, die chromatischen Töne aufzufassen. Wir vermögen es, indem wir sie auf die diatonische Tonreihe beziehen und dadurch gewissermaassen immer orientirt bleiben. Und wir verspüren auch ihren Reiz und alle von ihnen ausgehenden Wirkungen nur, indem uns die diatonische Tonleiter immer gegenwärtig ist als die uns immanente Norm, von der wir sie und alles, was durch sie zu Stande kommt, als eine uns in Spannung versetzende Abweichung empfinden. Nichts anderes ist es, wenn Hucbald den Gebrauch der chromatischen Töne in den Melodien mit dem der Soloecismen und Barbarismen in den Gedichten vergleicht. Und ein *vitium* ist der chromatische Ton nur in Bezug auf die Norm der Tonleiter, als Abweichung von ihr, die, wie sie aller musikalischen Vorstellung zu Grunde liegt, so auch aller theoretischen Betrachtung zu Grunde gelegt werden muss. Wenn daher die mittelalterlichen Schriftsteller über Musik immer nur die diatonische Tonleiter und die aus ihr erwachsenen Tonarten auseinander setzen, so heisst das noch nicht, dass nicht doch auch zu ihrer Zeit das Chroma im Gebrauch war. Und wenn nur einige Autoren des Chromas überhaupt erwähnen, so bedeutet das Schweigen der anderen noch nicht, dass sie es nicht gekannt oder nicht gebilligt haben. Wie der Einzelne dazu steht, lässt sich aus seinem Schweigen allein noch nicht ermessen.

Diese Unbefangenheit in der Beurtheilung und Anerkennung des Chromas verliert sich im Lauf der Zeiten. Der erste, bei dem uns der entgegengesetzte Standpunkt entgegentritt, ist der Verfasser von Oddos Dialog. Ihm ist der chromatische Ton anstössig, und jede Melodie, die davon nicht schon auf andere Art befreit werden kann, emendationsbedürftig (siehe S. 267 ad 2). Und diese erste Erscheinung der Reaction hat gleich ein so radical-puristisches Aussehen, dass

man sich wohl fragen muss, ob Oddo nicht Vorgänger gehabt hat, die zwar seine Ansicht vorbereitet, aber eine mildere Praxis geübt haben, oder ob sein Radicalismus gleich fertig aus seiner ganzen Persönlichkeit hervorgeht. Doch wissen wir darüber nichts.

Er steht und bleibt aber nicht allein. Ihm zur Seite finden wir den Verfasser der Schrift De musica, die von Gerbert (I, 265 ff.) ebenfalls unter Oddos Namen veröffentlicht ist, über deren Herkunft, Zeit und eventuelle Zusammengehörigkeit mit dem Dialogus ich mich für jetzt des Urtheils enthalten will. In der früher (S. 31) erwähnten Stelle (Gerbert 272a, letzt. Abs. *Praeterea aliquando* etc.), verwirft er die dort bezeichneten chromatischen Töne und erkennt als berechtigt nur ♭ und ♭̄ an. Und die, wie es scheint, interpolirte Stelle in diesem Tractat (275a, Abs. *Sunt praeterea* etc.) hält es für nöthig, *alia musicorum genera aliis mensuris aptata* zu erwähnen. Ob der Interpolator damit andere Gattungen von Musik meint, in denen chromatische oder auch enharmonische Töne verwandt werden, oder, wie auch möglich, die beiden Klanggeschlechter, das chromatische und enharmonische, selbst, will ich dahingestellt sein lassen. Das wesentliche ist: er erwähnt sie nur, um dagegen mit aller Schärfe die Gattung der Musik abzugrenzen, die er behandelt und zu behandeln für werth hält. Das ist aber der kirchliche Gesang. Und von ihm behauptet er, dass er nach dem Urtheil der erfahrensten Musiker und der heiligsten Männer frei sei von solchen Tönen. Denn in dieser Art abgefasst habe der heilige Gregor sein Antiphonar der Kirche überliefert. Und da ihm diese Art der Musik von Gott gegeben worden, so sei sie nicht bloss auf menschlicher, sondern auch auf göttlicher Autorität gegründet. Ja, auch der Gesang des heiligen in dieser Kunst sehr unterrichteten Ambrosius, weiche davon nicht ab. Nur von Anderen, von einer *nimium delicatarum vocum lascivia* sei er verdorben worden. Denn sehr viele sängen beinahe keine Melodie nach ihrer rechtmässigen, wahrhaften Gestalt (*secundum veritatis regulam*), was an Oddos Dialog (vergl. S. 235 unten) erinnert, sondern nach eigener Willkür (*secundum propriam voluntatem*). In ähnlichem Sinne, als seien chromatische Töne in die kirchlichen Melodien zu deren Entartung hineingekommen, äussert sich der Guido zugeschriebene, ihm aber nicht zugehörige und wohl spätere Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus (Gerbert II, 37a, letzt. Abs., und Coussemaker II, 78a, letzt. Abs., wo er in seiner Zugehörigkeit zu dem von uns als Guidos Tonar bezeichneten Bestandtheil erscheint): *Vocum modus veterum editus*

voto, disgregatus a vero et recto cantionis genere et in chromaticam mollitiem deductus ob rationis penuriam, nunc (Gerbert hat *num*) *ad priorem statum labore haud facili reductus est.* Wie ferner Cotto zwar das chromatische *Es* gelten lässt, in blinder, einsichtsloser Voreingenommenheit aber den Ton *Fis* verdammt, ihn der schlechten Gewohnheit der Sänger zur Last legt und aus den Melodien verbannt, beides aus demselben ganz äusserlichen, jedes Verständnisses baren Grunde, ist früher (S. 85 unten ff.) ausführlich dargelegt worden.

Soviel wir also aus diesen Quellen erfahren, geht man seit den Zeiten von Oddos Dialog den chromatischen Tönen scharf zu Leibe und emendirt die Gesänge, um sie von ihnen zu reinigen. Eine solche besonders geübte Emendations-Methode, das einstufige Hinab- und Hinaufrücken einzelner Melodietheile, daneben auch den Ersatz des chromatischen durch den diatonischen oder durch einen anderen Ton, haben wir früher kennen gelernt.

Doch neben dieser dem Chroma feindlichen Strömung, die, einmal entstanden, überhaupt nicht mehr verschwindet, besteht auch eine andere. Und es ist bedeutsam, dass gerade zur Zeit von Oddos Dialog, der uns als erster Vertreter des Kampfes gegen das Chroma und seiner Beseitigung entgegentritt, noch diese andere Richtung existirt, die in alter, unbefangener Weise dem Chroma gegenübersteht. Es ist Oddo selbst, der uns davon berichtet. Denn jene, die in der Antiph. *Domine, qui operati sunt* den Ton *Es* beibehalten haben, obwohl sie ihn, ohne die Melodie zu verändern, hätten vermeiden können, wenn sie den Gesang, wie Oddo vorschlägt, einer andern Tonart einverleibt hätten, stehen auf diesem Standpunkt der Unbefangenheit (siehe S. 268 ad 4). Für solche gehört, wie in diesem einzelnen Fall, der chromatische Ton nun einmal zum Besitzthum der Melodien. Es reichen sich also in dieser Zeit die beiden Strömungen, wenn sie nicht schon vorher neben einander herlaufen, die Hände. So wurde demnach der Lebensfaden des Chromas in der Tradition der Gesänge nicht einfach abgerissen.

Und nun stellt sich auch ein Mittel ein, es vor dem gänzlichen Untergang zu bewahren, indem es eine Art von Sanction, eine unverdächtige Erscheinungsform erhält, die gewissermaassen ihre Rechtfertigung durch die diatonische Tonleiter erhält. Das geschieht durch die Transposition der Melodien in die höhere Quarte oder Quinte, wodurch der Ton *Fis* seinen Ausdruck durch ♭, und *Es* durch das, wie wir wissen, in diese Tonleiter recipirte ♭ findet.

Die alte Zeit kennt diese Transposition dem Chroma zu Liebe nicht. Sie bedarf ihrer nicht, eben weil sie das Chroma einfach nimmt als was es ist: als eine in den Gesängen existenzberechtigte Abweichung von der Norm der Tonleiter. Man hat daher auch gar nicht das theoretische Bedürfniss, diese Abweichung und die Wirkungen, die sie in den Melodien hervorruft, durch die Transposition als unverfänglicher hinzustellen, indem es dabei für die Augen verschwindet.

Und findet sich für die Transposition in der theoretischen Lehre kein Boden, so konnte sie in der Notenschrift jener frühen Zeit, in der alten Neumenschrift, auch keine äussere Darstellung finden. Ich brauche nicht auszuführen, dass die Neumen, die von der Melodie nur einen andeutenden Umriss geben sollen und können, und nie eine fixirte Tonhöhe bezeichnen, natürlich nicht die Lage, in der eine Melodie gedacht ist, zu veranschaulichen vermögen.

Es drängt sich einem daher ganz von selbst die Frage auf, ob zwischen dem Aufkommen der Transposition, die die chromatischen Töne *Fis* und *Es* zum Ausdruck bringen soll, und dem Beginn einer Notenschrift mit fixirter Tonhöhe, durch die sie auch vor die Augen geführt werden konnte, ein Zusammenhang bestehen möchte. Gelehrt und theoretisch begründet konnte freilich die Transposition schon werden vor dem Entstehen einer solchen Notirungsweise. Man konnte dazu eine Veranlassung finden, sobald das Chroma in seiner eigentlichen Gestalt verdächtig zu werden anfing. Wenn in einer solchen Zeit die Melodien nach wie vor mit diesen ihren chromatischen Tönen gesungen wurden, und wenn man nun jene selbst zwar für richtig hielt, aber in dem Chroma nur noch einen Widerspruch sah gegen das theoretisch feststehende, auf die diatonische Tonleiter gegründete Tonsystem, so konnte die Lehre sehr wohl zu dem Hülfsmittel der Transposition greifen. Dadurch vermochte man der überlieferten Gestalt der Melodien gerecht zu werden und brachte sie doch unter in der anerkannten Tonreihe der um das ♭ günstigerweise bereicherten diatonischen Leiter.

Auf diesem Standpunkt steht in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts Berno, der früheste von den Schriftstellern, von dem wir über die Transposition als Mittel zu diesem Zwecke hören (siehe S. 79 ff.). Nicht, dass er die chromatischen Töne *Es* und *Fis* verläugnet oder verwirft. Er nennt sie überhaupt nicht, sondern er sagt nur, dass eine Anzahl von Melodien, in der ursprünglichen Lage ihrer Tonart gesungen, nicht die Tonverhältnisse finden,

die ihnen zukommen, weil diese in der anerkannten Tonreihe (*in regulari monochordo*) keinen Platz haben. Die Melodien finden aber diese, wie wir wissen, mit den chromatischen Tönen *Fis* und *Es* gebildeten Verhältnisse durch die Transposition, je nachdem in die höhere Quarte oder Quinte. Darum müssen sie dieser Transposition unterzogen werden. Dass es sich dabei nicht auch um die bei der Ausführung zu wählende Höhenlage handelt, dass sie also nicht eine Quarte oder Quinte höher, als man sie sonst intoniren würde, gesungen werden sollen, versteht sich von selbst. Die Intonationshöhe hat mit diesen Dingen gar nichts zu thun, sondern ergiebt sich, wie auch schon bei anderer Gelegenheit bemerkt wurde, aus dem Verhältniss der Melodie zu dem Stimmorgan. Berno's Worte sind ein Appell an die Vorstellung der Tonverhältnisse der Melodie und der Tonleiter. Und nach dieser Vorstellung gelten die in den Melodien zwar als vorhanden anerkannten chromatischen Töne gleichwohl nicht mehr an ihrer eigentlichen Stelle in der Tonleiter als möglich. Man legt sich die Sache zurecht und verlegt durch die Transposition des Gesanges diese alterirten Töne an die Stelle der Tonleiter, wo sie durch das glückliche Vorhandensein von ♮ und ♭ von Hause aus gebildet werden können. Diese Anschauung spricht ebenso aus Berno's Worten wie aus den Aeusserungen aller späteren Schriftsteller, die die Transpositionslehre und ihren Sinn noch verstehen.

Von der Notirung der Melodien verlautet bei der unseres Wissens ersten Einführung dieser Transposition in die Theorie durch Berno nichts. Gleichwohl mag jener Zusammenhang zwischen beidem, zwischen dem neuen Verhältniss zum Chroma und zwischen der Notenschrift mit fixirter Tonhöhe vorhanden sein. Denn wie mit der alten unbefangenen Vorstellungsweise Hand in Hand die alte Neumenschrift geht, die ihr den weitesten Spielraum lässt, und die ja doch immer nur als Stütze für die dem Chroma günstige mündliche Tradition der Gesänge dient, so mag auch die neuere beschränktere Auffassung, die sich die chromatischen Töne nur in der Versetzung vorzustellen beliebt, Hand in Hand gehen mit einer Notenschrift, die jedem Tone seine bestimmte Tonhöhe giebt. Denn diese Notation vermag zwar die versetzten chromatischen Töne darzustellen, aber für eben diese chromatischen Töne, wenn sie an ihrer eigentlichen ursprünglichen Stelle standen, für *Fis* und *Es* konnte sie kein Zeichen und keinen Ausdruck aufbringen. Zu entscheiden ist diese Frage im Augenblick noch nicht. Denn wir kennen nicht die Zeit, in der zuerst die Notenschrift mit fixirter Tonhöhe auftritt, und wo und in welchem Umkreis

es geschieht. Ich meine zunächst die eigentliche Notenschrift, die sich nach wie vor der Neumen bedient, diesen aber nunmehr eine bestimmte, durch eine oder mehrere, gedachte oder gezogene, Linien abgemessene Stelle und durch Schlüsselbuchstaben eine fixirte Tonhöhe giebt. Und um die Transpositionslage zu bezeichnen, bedurfte es nicht erst des durch Guido gänzlich ausgebildeten Liniensystems. Dazu genügte bereits die eben gekennzeichnete, weniger ausgebildete Notirungsart. Und eben wann diese zuerst ausgeübt wurde, müsste doch erst festgestellt werden.

Die Buchstabennotenschrift, die, wie es scheint, nur in ganz seltenen Fällen und für bestimmte Zwecke benutzt worden ist, kommt wegen ihrer geringen Verbreitung einerseits weniger in Betracht. Denn was da vorgeht, giebt kein Bild von dem allgemeinen Stand der Dinge. Andererseits fällt sie ebenso sehr ins Gewicht wie die eigentliche Notenschrift. Denn man sehe nur das Antiphonar von Montpellier mit seinen in der Transposition notirten Melodien. Vorläufig beschränkt sich unsere Kenntniss solcher Notation auf dieses einzige Buch, zu dem noch einige andere mehr oder minder grosse Bruchstücke kommen. Aber der einzelne Fall beweist hier doch immerhin die praktische Anwendung der Transpositions-Methode in einer absolut fixirten Tonschrift. Und angesichts dieses Buches verlangt die Frage nach dem Verhältniss der theoretisch gelehrten zu der in der Notation praktisch geübten Transposition zuerst die Feststellung des Alters des Antiphonars. Man weiss, wie verschieden die Meinung darüber ist. Vier Jahrhunderte, vom 9. bis zum 12., werden als die Entstehungszeit genannt. Nach den mir vorliegenden photographischen und phototypischen Blättern zeigt nichts die Züge und Besonderheiten des 9. oder des 12. Jahrhunderts. Zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert, für das sich die Paléographie musicale (Bd. III, planches 189 u. 190) entscheidet, möchte ich schwanken. Danach würde die Abfassung dieses Buches in die Zeit Bernos oder nicht lange vorher fallen. Bewiesen wird dadurch freilich, dass ungefähr um die Zeit, aus der zum erstenmal ein Theoretiker uns Kunde von der Transposition giebt, auch ein Gesangbuch entstanden ist, in dem die Melodien in fixirter Notenschrift aufgezeichnet sind und, sollten sie mit den ihnen zukommenden chromatischen Tönen notirt werden, in der Transposition aufgezeichnet werden mussten und aufgezeichnet wurden. Mehr lässt sich aber daraus nicht schliessen. Denn es konnten ja auch schon lange vor Berno Bücher dieser Art geschrieben worden sein, worüber uns die Zukunft vielleicht noch belehren wird. Die anderen Frag-

mente in dieser Notenschrift, die von der Plainsong and Mediaeval Music Society uns durch photographischen Druck zugänglich gemacht worden sind (The musical notation of the middle ages. London 1890, plate 18; Bibliotheca musico-liturgica, Fascicle I. London 1894, pl. 2), dürfen ein höheres Alter als das Antiphonar von Montpellier nicht beanspruchen und können uns daher auch keine weitere Auskunft geben.

So bleibt denn die oben gestellte Frage einstweilen in der Schwebe. Es war aber geboten das Problem zu stellen, welchen Einfluss auf die geänderte Vorstellung der chromatischen Töne, die sich in der Transposition ausspricht, die Notenschrift mit fixirter Tonhöhe ausgeübt haben könnte.

Und im Zusammenhang hiermit ist noch eines zu bemerken. Ich sagte vorher: Diese Notenschrift mache die Transposition der Melodien, die die genannten chromatischen Töne enthielten, zu einer Nothwendigkeit, weil sie nicht die Möglichkeit besass, diese Töne in ihrer eigentlichen Gestalt, als *Es* und *Fis* zu notiren. Das ist eigentlich eine willkürliche Voraussetzung und die Vorausnahme einer als bewiesen behaupteten Thatsache, für die erst der Beweis geführt werden müsste. Denn es ist zwar recht wohl begreiflich, dass man in der Notenschrift diese der Tonleiter fremdartigen Bestandtheile nicht zum Ausdruck bringen wollte. Aber es lässt sich nicht behaupten, dass man es, falls man es gewollt, nicht auch gekonnt hätte. Man hätte ja irgend welche Zeichen dafür ersinnen und anwenden können. Dann aber muss man sich fragen, warum man es nicht gethan habe. Und sogleich stellt sich dann auch hier wieder der Gedanke ein, dass dabei die Art der Auffassung vom Chroma im Spiele gewesen sei: Wäre der Zeit, die die Notenschrift mit fixirter Tonhöhe schuf, das Chroma noch als etwas selbstverständliches und seiner Bedeutung nach erkanntes, in seiner leibhaftigen Gestalt geläufig gewesen, so hätte man dafür in dieser Schrift auch einen Ausdruck gesucht und gefunden. Doch genügt auch dieser an sich ganz berechtigte Gedanke bei weitem nicht zu einem Schluss. Und man hüte sich, daraus zu folgern, dass die die Tonhöhen fixirende Notenschrift in der Zeit entstanden sein müsse, in der die Transposition schon die geläufige Form war, in der man sich die mit dem Chroma behafteten Melodien dachte. Denn unsere Vorstellungen reichen nicht aus, die Vorgänge und Zustände einer uns so fernliegenden und in ihren Vorstellungen und Gewohnheiten doch noch sehr wenig bekannten Welt zu beleuchten.

In jedem Fall hat das Aufkommen der Transposition für uns eine symptomatische Bedeutung. Es zeigt uns, dass sich in der Stellung zum Chroma eine Aenderung vollzogen hat. Der älteren Zeit, die das Chroma in unbefangener Weise würdigt und die die nur ihm eigenen Wirkungen anerkennt, ist eine neue Auffassung gefolgt. Man legt sich das Chroma zurecht, als wäre es eigentlich keines. Man reducirt es gewissermaassen auf einen Vorgang, der sich auch sonst in den Gesängen findet. Wie in den Melodien, die in der eigentlichen, ursprünglichen Lage auf den finales *D*, *E*, *F*, *G* stehen, neben dem Ton ♮ auch das ♭ erscheint, so erscheint auch in den transponirten Melodien nichts anderes als diese Doppelgestalt. Man verbirgt und verschleiert in einer Art verschwommener Unklarheit den eigentlichen Thatbestand, der sich für uns in der Transposition und in dem Nebeneinander der beiden Töne ♮ und ♭ deutlich offenbart. Gleichwie diese nun einmal entstandene Anschauung sich bei den Theoretikern bis in das spätere Mittelalter fortsetzt, so vererbt sich auch die Notirung der Gesänge in der Transposition von Geschlecht zu Geschlecht.

Und wir müssen dankbar dafür sein. Denn hätte allein die Chroma-feindliche Gesinnung den ganzen Strom der Ueberlieferung beherrscht, wären die Spuren des Chromas durch die Emendationen, deren Ausübung schon Oddos Dialog empfiehlt, gänzlich verwischt, wie sollte es uns gelingen, in den Melodien die chromatischen Töne wiederzufinden, die wir auch aus ihrer in der Transposition verblassten Gestalt herauslesen?

Freilich mag auch auf diesem Wege manches verloren gegangen sein. Wir wissen nicht, ob in den alten Zeiten ausser *Es* und *Fis* nicht auch noch andere chromatische Töne zum Besitzthum der Melodie gehörten. Wir wollen es weder bejahen noch verneinen, aber auch die Möglichkeit nicht bestreiten, und zu den Zeiten Cottos (siehe S. 220 ff.) sind Melodien dieser Art gesungen worden. Die Transposition aber ist, wie wir wissen, nur im Stande, die Töne *Es* und *Fis* zum Ausdruck zu bringen und enthüllt uns also nur diese Töne. Und nur der Vergleich zwischen Transpositions- und Emendations-Fassungen jeglicher Art könnte vielleicht in Zukunft einmal auch noch andere chromatische Töne an die Oberfläche bringen.

Noch bleibt vieles aus dem Gebiete unserer Forschung Frage und Problem, wie im einzelnen wiederholentlich ausgesprochen wurde. Namentlich auch wenn es gilt, für den ganzen Schatz der überlieferten Melodien den Gebrauch, den die einzelne von chromatischen Tönen

gemacht hat, aus der gesammten Tradition festzustellen. Doch muss gerade die Fülle des Materials, der weite Umfang der Forschung und wiederum die detaillirteste Untersuchung des einzelnen Falles zusammenwirken, um unser Wissen zu bereichern. Und es ist von vornherein klar, dass sich dabei neue Fragen und Schwierigkeiten in den Weg stellen. Auf eines aber will ich ganz besonders aufmerksam machen. Es betrifft einen Punkt in der Ueberlieferung, der auch früher schon zu einzelnen Bemerkungen in diesem Sinne Veranlassung gab. Ich meine das Verhalten der Melodieaufzeichnungen bei der Wiedergabe der Töne ♭ und ♮, die uns ja doch in den Transpositions-Versionen das Chroma enthüllen und überhaupt in dieser ganzen Angelegenheit eine grosse Rolle spielen. Hier herrscht keineswegs allseitige Uebereinstimmung. Man sehe nur die heutigen Bücher und beurtheile danach die Quellen, aus denen sie geschöpft haben. Häufig genug schreiben die einen ♭, wo die anderen ♮ haben und umgekehrt. Bei den älteren Quellen, handschriftlichen wie gedruckten, muss man sehr vieles von den Divergenzen auf Rechnung der Notirungsweise setzen. In den Aufzeichnungen mit Buchstabennotation werden zwar nach einem feststehenden Gebrauch die beiden Töne als ♭ und ♮ bezeichnet. Aber in den Notirungen mit der eigentlichen Notenschrift, in denen nach meiner Kenntniss ♭ und ♮ überhaupt nicht früher als im 12. Jahrhundert gekennzeichnet wird, existirt ein durchgebildetes allen gemeinsames System in der Anwendung des dazu dienenden Erniedrigungs-♭ und des diese Erniedrigung aufhebenden ♮ nicht. Ich will hier von der verschiedenen Art, wie die Bezeichnung von ♭ und ♮ sowohl in den Handschriften wie in den alten Drucken gehandhabt wird, nicht eingehend reden. Das würde eine eigene Abhandlung erfordern. Der Kenner dieser Verhältnisse wird mich verstehen. Ja es ist oft sehr schwer, dahinter zu kommen, ob der Ton ♭ oder ♮ gemeint ist, und der Leser wird sich erinnern, dass oben derartiges festgestellt werden und auch in der Schwebe bleiben musste. In diese Verschiedenheiten wird erst ein genaues Studium der einzelnen handschriftlichen und gedruckten Quellen nach örtlichen und zeitlichen Gruppen Licht und einigermaassen Sicherheit bringen, welcher der beiden Töne in jedem einzelnen Falle zu lesen ist.

Gehört sonach der weitere Ausbau des in dieser Schrift untersuchten Gebietes, auf dem sich das Chroma mit anderen, namentlich tonalen Vorgängen zusammenfindet, der Zukunft überlassen, so ist doch die Grundlage dafür schon jetzt gesichert: Das Chroma ist

ein alter Besitz der Melodien der abendländischen Kirche. Damit dürfen, ja müssen wir als mit einer Thatsache rechnen. Und wenn uns auch in Dunkel gehüllt ist, wie und wann es dazu geworden, so haben wir doch das Recht, über die Grenze hinaus, die uns bis jetzt gesteckt ist, nach seinen Spuren zu suchen.

Die chromatische Alteration ist also nicht erst eine Erfindung des späteren Mittelalters, das ihrer für die mehrstimmige Musik bedurfte. Zwar wurde sie für diesen Zweck gewissermaassen von neuem entdeckt. Denn was sich in der Transposition uns als wahrhaftes und leibhaftiges Chroma offenbart, war, wie oben bemerkt, den späteren Theoretikern auch aus der Zeit der mehrstimmigen Musik nur ein Schatten. Dass es wirkliches Chroma sei, diese Vorstellung war bei ihnen gänzlich in Vergessenheit gerathen. Wie überhaupt, so waren ihnen auch in Bezug auf die chromatische Alteration der liturgische Gesang, der *cantus planus*, und die mehrstimmige Musik, die *musica mensurabilis*, zwei völlig getrennte Gebiete. Der bei der Besprechung der Comm. *Beatus servus* (S. 114) erwähnte Anonymus XI (Coussemaker III), gegen Anfang des 15. Jahrhunderts, schreibt zwar (429b, Abs. 1 *Item notandum* etc.), dass die chromatischen Töne, die *coniunctae*, wie er sie nennt, wie im *cantus organicus* (im mehrstimmigen Gesang), so auch im *cantus planus* nöthig sind. Man erinnere sich noch, wie vor den Augen des Autors das *Fis* erscheint, wenn man die Communio auf ihrem eigentlichen Grundton ***E*** singt, und, sogar das *cis*, wenn man sie auf ♭ versetzt. Und so führt er der Reihe nach die anderen von ihm ins Auge gefassten *coniunctae* an kirchlichen Gesängen vor. Aber der viel frühere Marchettus von Padua aus der Wende des 13. und 14. Jahrhunderts verwirft in seinem Lucidarium musicae planae (Gerbert III, 105b, vorletzt. Z. ff. *Sunt namque* etc.) gerade in demselben speciellen Fall der Comm. *Beatus servus* die Vorstellung des Gesanges auf den Grundtönen ***E*** oder ♭, weil dabei das chromatische *Fis* oder *cis* zu Tage träte, und verlangt dessen uns von früher her bekannte Transposition nach ***a***. Und das entspricht, was viel bedeutsamer ist, nur dem principiellen Standpunkt, den er in solcher Hinsicht einnimmt. Ebenfalls im Lucidarium 73b, Tractat II, cap. 6 ff.; 89a, Tractat VIII, cap. 2) und in dem Pomerium musicae mensuratae (134a, letzt. Abs. ff.) spricht er die Zeichen ♭ und ♮ wie dem *cantus mensuratus*, so auch dem *cantus planus* zu, der nach seiner Meinung als Töne, die auf derselben Stufe stehen, nur die eben durch jene Zeichen als ♭ und ♮ gekennzeichneten Töne und allen-

falls (105b, Abs. und 107b, 14 ff. *sed incipere* etc.) das mit dem Ton *B* auf der gleichen Stufe stehende und durch das Zeichen ♭ als erniedrigt bezeichnete ♭*B* verwenden darf. Doch das unserem # entsprechende Zeichen, dem er eine von dem ♮ abweichende Gestalt giebt, für die chromatische Erhöhung, durch die die Theilung des ganzen Tones in die beiden Bestandtheile, das *semitonium chromaticum* (z. B. *F—Fis*) und die *diesis* (z. B. *Fis—G*) entsteht, gehört nur dem *cantus mensuratus* an. Und sehr scharf grenzt Joh. de Muris in seinem Speculum musicae, lib. VI, cap. 66 die beiden Gebiete gegeneinander ab, wo er (Coussemaker II, 294a, Abs., Z. 9 ff.) von dem Gebrauch der chromatischen Töne oder wie er es nennt, der *irregularis* oder *falsa mutatio* spricht: *Sed cum duplex sit musica plana et mensurabilis, irregularis vel falsa mutatio vadit* (Coussemaker *vaditur*) *contra planam musicam, quia musica plana tali mutatione et cantu, quia* (Coussemaker *qui ad*) *aliam sequitur, non utitur, cum obviet regulari dispositioni* (Couss. *-ne*) *monochordi, quam observare nititur. Sed tacta irregularis mutatio non sic vadit contra musicam mensurabilem, quae respicit plures voces simul prolatas et aliquam concordiam inter se habentes.* Und nachher (Z. 4 v. u. ff.) legt er sich den Ausdruck *falsa mutatio*, trotz der vorher 293b, Z. 1 ff. *Vocatur autem* etc.) ganz anders lautenden Erklärung in sehr charakteristischer Art folgendermassen zurecht: *Illae igitur* (die *falsae mutationes*) *etsi dicantur falsae, quantum ad planam musicam, non tamen, quantum ad musicam mensurabilem.* Auch ihm sind die im cantus planus durch die Transposition verhüllten, für uns freilich nichts desto weniger realen chromatischen Töne nur der Schatten ihrer Wirklichkeit, dieselben chromatischen Töne, denen in der mehrstimmigen Musik ihre in der Notation unverhüllte Gestalt und die Anerkennung zu Theil wird, dass sie wirklich sind, was sie sind. Und wo bei früheren Schriftstellern aus der Zeit der mehrstimmigen Musik vom chromatischen Ton die Rede ist, stehen sie immer unter deren Einfluss und meinen, dass er eben für die Mehrstimmigkeit zur Bildung von Consonanzen nothwendig ist. Aber dass man glaubte, für diese Kunst erst diese falsa musica schaffen zu müssen, ist nicht die Schuld des cantus planus, sondern der verblassten Anschauung, die das lebendige Verständniss für das in ihm vorhandene und wirksame Chroma verloren hatte.

So tritt uns die chromatische Alteration im Laufe des Mittelalters zweimal in zwei getrennten Welten entgegen: einmal als ein von Alters her dem liturgischen Gesang des Abendlandes eigenthüm-

liches Ausdrucksmittel, das anderemal in Anspruch genommen als das Mittel, für die Mehrstimmigkeit den Vorrath von Consonanzen zu vermehren, wozu sie auch viel früher schon der Verfasser der Enchiriadis bei dem Quinten-Organum benöthigt und jedenfalls auch in Rücksicht darauf bei der Construction seiner Tetrachordreihe verwandt hatte. Ihrer Anwendung im Zusammenklang der Töne vorauf geht also ihre Existenz und Wirksamkeit in der einstimmigen Melodie des liturgischen Gesangs der abendländischen Kirche.

Verlag von Julius Springer in Berlin N.

Die Mensuralnotenschrift
des
zwölften und dreizehnten Jahrhunderts
von
Gustav Jacobsthal.
Mit 14 lithographirten Tafeln.
Preis M. 4,60.

Der Contrapunkt
oder
Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition
von
Heinrich Bellermann.
Dritte Auflage.
Mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen
und fünf lithographirten Tafeln in Farbendruck.
Preis M. 14,—; in Leinwand geb. M. 15,20.

Die Grösse der musikalischen Intervalle
als
Grundlage der Harmonie.
Von
Heinrich Bellermann.
Mit zwei lithographirten Tafeln.
Preis M. 3,—.

Aufsätze und Gutachten über Musik
von
Eduard Grell.
Nach seinem Tode herausgegeben
von
Heinrich Bellermann.
Preis M. 4,—.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Lit
4 1/31

Jacobsthal, Gustav

Chromatische alter-

Lit
4 1/31